DOĞAN KARDEŞ ■ SEÇME DENEMELER

Cemal Süreya

Türkçe Bilenin İşi Rast Gider



YAPI KREDİ YAYINLARI

CEMAL SÜREYA

Türkçe Bilenin İşi Rast Gider

Seçme Denemeler

Hazırlayan
Selahattin Özpalabıyıklar



Yapı Kredi Yayınları - 4192
Doğan Kardeş - 585
—ilkgençlik—

Türkçe Bilenin İşi Rast Gider - Seçme Denemeler / Cemal Süreya
Hazırlayan: Selahattin Özpalabıyıklar

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

1. baskı: İstanbul, Ağustos 2014
ISBN 978-975-08-3238-3

Sertifika No: 12334

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 142 Odakule İş Merkezi Kat: 3 Beyoğlu 34430 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23

http://www.ykykultur.com.tr

e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr

İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Şemsiyesine Her Şeyi Doldurabilir[1]

Doğan Hızlan, Cemal Süreya'nın efsane "portreler" kitabı *99 Yüz*'ün YKY basımına (2004) yazdığı sunuşta, onun portresini şu sözlerle çiziyor:

Her insanın biyografisi tek bir cümleye indirgenebilir. Bir sözü – ama hayatıyla özdeşleşmiş– bir eylemi onu tanımak için yeterdir.

Bana, Cemal Süreya'nın biyografisini tek cümleyle yaz deseler, şu cümleyle yetinirdim:

"Paris'ten getirdiği Chevrolet arabayı satıp ev alacağına *Papirüs* dergisini çıkaran adam."

Yergide ve övgüde aynı ustalığı göstermenin edebi dengesini kurabilmiştir.

Bu övgü-yergi dengesi, adını (genç okurlarda dil bilinci, dil sevgisi uyandırması dileğiyle) "Türkçe Bilenin İşi Rast Gider" başlıklı denemeden aldığım bu seçkide yer alan yazılarda da görülecektir.

Benzer bir dengeyi Cemal Süreya'nın yapıtı üzerinde çalışanların da yakalaması gerek. Onun *şair, denemeci, çevirmen* ve *dergici* yanları birbirinden ayrılamayacak kadar iç içe geçmiş, kaynaşmıştır çünkü. İnsan çoğu zaman hangi yanını öne çıkaracağını bilemez: Şiirindeki "Seni bir kere öpsem ikinin hatırı kalıyordu" dizesindeki gibi tıpkı... Unutmayalım: İlgi alanları şiir sanatıyla ve şiir çevirisiyle başlayıp yazar ve çevirmenlerin telif ücreti sorunundan ansiklopedi yazar ve yayıncılığına, gazetecilikten liselerde edebiyat derslerine, çizgi romandan edebiyat dergiciliğine kadar geniş bir yelpaze oluşturan bir yazardan söz ediyoruz.

Bu kitapta yer verilen yazılar, işte bu yüzden, Cemal Süreya'nın başlıca ilgilerini (bir tanecik yazıyla bile olsa) gösterecek biçimde

seçilmeye çalışıldı. Böylece, kitapta en çok yeri, doğal olarak, üzerine belki en çok yazdığı konu tuttu: Şiir. Bütün ömrünü verdiği bu sanatın hem teorisi hem de pratiği üzerine yazdıkları o kadar büyük ve zengin bir hacim oluşturuyor ki, yayımlandıkları günden beri efsaneleşmiş pek çok yazıya üzülerek yer veremedim. Elbette diğer konularda da gözden çıkarmak zorunda kaldığım yazılar oldu. (Özellikle edebiyat dergiciliği üzerine yazdıklarının bağımsız bir kitap oluşturacak kadar çok olduğunu söylemek, yazıklanmamın büyüklüğü hakkında fikir verecektir umarım.)

Yine de bir tesellim var: Kitapta yer alma şansı bulan yazılar, Cemal Süreya'nın hemen bütün ilgi alanlarını kapsıyor. Bu kitabı kapatan Sait Maden portresi, umarım genç okurların düşünce dünyasında yeni zenginliklere giden yolları açacaktır.

Selahattin Özpalabıyıklar
21 Temmuz 2014, Güre

1 Başlığın esini, Cemal Süreya'nın portre yazılarında kullandığı "şemsiye" imgesinden. Örnek için bu kitapta "Sait Maden" yazısına bakabilirsiniz (S.Ö.)

Dize

Edip Cansever, *Dönem* dergisinin Şubat 1964 sayısında yayımladığı "Teksesli Şiirden Çoksesli Şiire" başlıklı yazısında şöyle diyor:

"*Dize işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna aranıyor şimdi.*"

Şöyle düşündüm ben de Edip Cansever'in yazısını okuyunca: Dizeci şair çok gelmiştir, ama mısra, sanırım, şiirde hiçbir zaman çok önemli bir öğe olmamıştır. Hatta şiirin en görünür biçiminde bile. Bu bakımdan Edip Cansever'in düşündüğünün tam tersini düşünüyorum. Belki beyit temeline dayanan Divan edebiyatında dizenin şiir içinde bir çeşit egemenliğinden söz edilebilir. Divan edebiyatında şiirin en küçük parçası dizedir. Beyit, iki dizenin bileşiği değil, toplamıdır. Her dize ayrı bir anlam ya da duyuş adası meydana getirir Divan şiirinde. Ama buna dizenin egemenliği diye bakmak pek doğru olmaz sanısındayım. Hele dizeye Edip Cansever'in dediği gibi, şiiri şiir eden bir öğe olarak bakmaya hiç imkân yoktur. Divan edebiyatında söz konusu durum bir dize sorunu olarak değil, bir şiir anlayışı sorunu olarak vardır. Divan şiiri küçük ve birbirinden bağımsız bölümlerden meydana geliyordu: dizelerden.

Tanzimat şairleri dizenin o türlü egemenliğine son verdiler. Anlamı ve şiirsel bağlantıyı şiirin bütün gövdesine yaymaya çalıştılar. Servet-i Fünun şiiri bu işi daha da ileri götürdü. Ancak Servet-i Fünun şiiri imgeye yer verdiğinden, imge de çok kez bu şiirde dizelerde belirip yerleştiğinden, dize yeniden önem kazandı.

Böylece Servet-i Fünun şiiri hem dizeden dizeye geçişler yaparak şiirsel yükü bütün gövdeye yayma eğilimini hızlandırmış, bunun sonucu olarak dizenin önemini küçültmüş, hem de imgeyi dizeler içinde ve dizeler halinde gerçekleştirdiğinden ona ayrı bir önem kazandırmıştır. Sözgelimi Tevfik Fikret, *Rübab-ı Şikeste*'de dizeyi koridor gibi kullanmıştır, yok etmiştir; ancak, şiirsel yükü dize adacıklarında yoğunlaştırdığı için bir yandan da dizeyi kalkındırıcı bir çalışması olmuştur. Yine de dizenin tüketilişi daha fazladır Fikret'te. Şiirlerinin dizeler olarak akılda kalması onların egemen olmalarından değil, Fikret'in Türkçe sözdizimini çok rahat bir şekilde dizeleştirmesindendir. Cenap'ta ise imgelerle yüklü dizeler şiirin içinde daha önemli bir yere sahiptir.

Sonra sonra, şiirimizin çağdaş çizgiye erişmesiyle, dizede daha büyük değişiklikler oldu. Orhan Veli'de bir ara dize yalnız egemenliğini değil, varlığını da yitirmek durumuna düştü. Garip şiirinde, özellikle Orhan Veli'nin şiirinde, dizenin içinde ayrıca bir söz ekonomisi yoktur. Bütün şiirin kuruluşu bir dizenin kuruluşu gibidir nerdeyse. Örnek olarak "Söz" şiirini alalım:

Aynada başka güzelsin
Yatakta başka,
Aldırma söz olur diye;
Tak takıştır,
Sür sürüştür;
İnadına gel,
Piyasa vakti,
Muhallebiciye.
Söz olurmuş,
Olsun;
Dostum değil misin?

Bu şiirde dize hiçbir ağırlık taşımamaktadır. Hiç unutmam, Attilâ İlhan, bir gün dizeci şiirin bu şiirden büyük bir öç alacağını yazmıştı.

Son yıllarda dizeye şiirimizde yeniden bir güven beslendiği

görülüyor.

Diyebiliriz ki, imgeci şiir dizeyi daha çok besliyor, ona ayrıca bir iç ekonomi sağlıyor. Çok küçük de olsa, ona bir bağımsızlık tanıyor. Çünkü imgeci şiirde, şiirsel yük, kendi özel yapısını oluştururken dizeleri de kurmuş oluyor. Dizeyle imge arasında bir iç içelik vardır. Bazen dize o görüntüdür. Onun bütününü kavramaktadır. Oysa imgeye dayanmayan şiirde dize o kadar önemli olmayacaktır. Bir araçtır desek, yeri. Bu açıdan alınca, son yıllarda Türk şiirinde dizenin yeniden önemsendiği, bir dirim kazandığı sonucuna varılabilir. Hatta bu konuda gereğinden fazla ileri gidildiği de doğrudur. İmgeci olup da imgelerine bir canlılık veremeyen bazı arkadaşların, daha ileri gidip yapılmış deneylerden ortak birtakım kurallar çıkararak, yalnız kuruluş ve gramer olanaklarından meydana gelen özel bir dize sanayii yarattıklarını da biliyoruz. Dizeye, yapma bir varlık tanımaktı bu. İmgenin kötüye kullanılmasıyla birlikte yürüyen şiirdışı bir dize çalışması. Dizeye gereksiz ve yersiz bir egemenlik tanınması. Gerçeküstü akımı sıralarında ve bu akımı izleyen yıllarda Batı şiirinde de bu duruma rastlanıyordu. İmgeye boğulmayan gerçeküstücü şairlerden biri olan Paul Eluard, bu erdemini, şiirinin dize yapısındaki yalınlığından ötürü kazanmıştır. Eluard’ın dize yapısı, imgeyi de, düşünceyi de çıplak değeriyle yüklenebiliyordu.

Dizenin işlevini yitirmesi deyince akla hemeninden bir soru geliyor: Bundan murat, dizenin egemenliğini mi, yoksa her türlü önemini mi yitirdiğidir? Dizenin “şiiri şiir eden bir öğe” olarak işlevini yitirdiğini belirttiğine göre, Edip Cansever birinci durumu anlatmak istiyor. Oysa, şiirimizin tarihsel gelişimine bakınca birincinin Tanzimat şairleriyle yok olduğunu, ikincisinin ise şiirin ve şairin cinsine göre değiştiğini görüyoruz.

Edip Cansever son şiirlerinde imgelerini çözerek daha yalın bir şiire doğru gidiyor. Bu yüzden, sanırım, yaptığı saptama daha çok kendi şiirini açıklar. Aklımda doğru kalmışsa, o yazısının bütününde

dizenin işlevini yitirdiğini ileri sürmüyordu. Hem sonra çözük olarak da olsa, imgeyi yanı sıra götüren bir şairde dize küçük bağımsızlığını hiçbir zaman yitirmez. Şiirin yapısı içinde kendi bayrağını diker, kendi parasını basar, kendi vergisini toplar. Etkin bir dış politikası olamasa bile.

1964

Nâzım Hikmet

Nâzım Hikmet'in çıkışını kendinden önceki bir Türk şairine bağlamak oldukça güç. Oysa çağdaşı Necip Fazıl'a, bir yerde Yunus Emre'yi, bir yerde de Süleyman Nazif'i kök olarak almak mümkündür. Hatta Necip Fazıl'ı Nef'i'ye bile götürebiliriz biraz zorlayarak. Nâzım Hikmet için, söylesek söylesek, Pir Sultan Abdal'ı söyleyeceğiz. Bu da çok zayıf, hatta belki yanıltıcı, yapay olacak. Onun şiiri, Türk sanatı içinde, yeni bir öz girişimi getirirken yeni bir biçimi de sunuyor.

Nâzım Hikmet'te, daha çok 1917 İhtilâli'nin hemen öncesinde ünlenmiş Rus şairlerinin, özellikle Mayakovski'nin etkileri var. Ancak bu etki dıştan bir etki. Bazı şiirlerinin biçimiyle, genel şemasıyla ilgili. Şiir tutumlarının içeriğinde iki şair kesin olarak ayrılıyor. Mayakovski'nin kırbaçlayan bir dili, kelimeleri tahta raflardan hızlı hızlı çeken geometrik bir çalışması vardır. Nâzım Hikmet'te ise yumuşaklık hâkim. Bütün güzel şiirlerinde böyle. Mayakovski'de duyarlık çok azdır. Zekâ da aklın buyruğu altındadır. Nâzım Hikmet ise alt planda bir duygu şairidir yine de. Bence Mayakovski'nin ondaki etkisini bu yüzden fazla büyümsememeli. Şiirinde Mayakovski'ye bir hayranlığı vardır, o kadar. Hele Rusya dönüşü yazdığı birkaç şiirinden sonra tutumunun iyice değiştiği görülür. Nâzım Hikmet, Rus şairlerinden etkilenmiştir, ama etkilendiği bölümlerde Rus şairlerinden çok Doğu Avrupa ülkeleri şairlerinin, sözgelimi Nezval'in havasını taşır. Yalnız Nezval, Slav şairleriyle Fransız şairleri arasındadır. Nâzım Hikmet değil.

Nâzım Hikmet'in en büyük özelliği dilde görülür. Büyük bir Türkçe atılımı vardır. İstanbul konuşmasının tadını çıkarır, daha çok

alaturka şarkılarındaki duyarlıktan hareket eder. Şiire halk şairlerinin evrimi diyebileceğimiz bir biçimde yaklaştığı halde, türkülerden çok şarkılara yakındır. Nâzım Hikmet'i kendi kuşağının koşulları içinde düşünürsek, yaptığı dil atılımını çok önemsememiz gerekir. Gerçi Faruk Nafiz'le, Yusuf Ziya Ortaç'la, Enis Behiç Koryürek'le, Fazıl Ahmet Aykaç'la, konuşulan Türkçede bazı olanaklar denenmiştir, ama bu şairlerin hepsi de tutuk kişilerdir. Hecenin kalıplarını gazete bulmacası gibi doldurma kaygısı şiirin temel ve soylu kaygısından üstündür onlarda. Kasaba şivesiyle ya da Boğaziçi yalılarında oturanların ağzıyla rahat bir şeyler söylemekten başka tutkuları yoktur. Nâzım Hikmet ise Türkçenin en sıcak olanakları içinde büyük bir güç denemesine girmiştir. Tabii bunu onun bütün şiirleri için söylemek güç. Serbest yazışa ilk geçtiği sıralarda, çok kekeme, hatta zevksizdir. Kısa ve uzun mısralar arasında kafiyelerle, zorlama seslerle bir ritm kurma eğilimindedir. Mayakovski, kafiyenin şiirde temelli bir biçim öğesi olduğuna inanırdı. Kafiyesiz şiirin topal hale geleceğini söylerdi. Sanki bu görüş Nâzım Hikmet'in ilk şiirleri için de doğrudur. İlk dönemlerde tutarlı, içten bir dil bağlantısından yoksun olduğunu görüyoruz. Hece'den serbest nazma yeni geçen bir manzumecinin gereksiz ritm çırpınışları içindedir. Ama bir de daha sonraki şiirlerine bakalım, nasıl durulduğunu, şarkıları nasıl ısıttığını, konuşma dilini nasıl kalkındırdığını göreceğiz. Nâzım Hikmet'in sonradan ulaştığı dil beğenisi bugün de bizi etkileyecek, coşturacak bir zenginliktedir. Ben onun büyüklüğünü, şiirde yaptığı atılımlara değil, daha çok dil girişimine bağlıyorum. Koyu, çok sıcak bir şiir dili yaratmıştır. Yontmaz, yoğurur; kalın kalın, ama dolu dolu bir deyişi vardır. Bütün bütüne anlatıma bağlı bir şiirdir Nâzım Hikmet'in şiiri. Bununla birlikte anlatımın getirdikleri dışında da şiirin alanını iyice genişlettiği görülür. Aynı kuşak ve daha önceki kuşak şairlerinin yapıtlarında şiirin küçük ve altın bir düzeni vardı; sözcük çağrışımları belli bir simetriyi kollardı; ya mutlak değerlerin

çevresinde dönerler ya da ufak şeyleri anlatırlardı. Elbet bu arada kafiyenin ve veznin tunç yasasına da uyulurdu. Nâzım Hikmet ayrıntılardaki simetriyi yıkmıştır. Bu, yalnız serbest vezne geçişinden ötürü değildir. Şiire açılışı o şekildedir. Heceyle de yazsaydı öyle hareket edecekti. Bundan şu gerçeği çıkarabiliriz: Nâzım Hikmet'in serbest anlatıma geçişi, bütün bütüne kendi şiir açılımının bir sonucudur. Kendi şiir diyalektiğinin yarattığı bir aşamadır. Türk şiiri gelişirken ilk olarak Nâzım Hikmet'in mısralarında serbest bir anlatımın gereksemesini ya da zorunluluğunu duymuştur. Bununla şiirimizdeki yeniliği Nâzım Hikmet'e bağladığım, kökte yalnız onu bulduğum anlaşılmasın. Asıl yenilik, asıl metamorfoz Garip hareketiyle başlıyor. Nâzım Hikmet bir habercidir. Getirdiği yeni parıltıya karşın yine de eski şiirin çevresinde döner. Kendi şiirindeki yeni öğelerin önemini sanki kavramamıştır. Yetinen bir yönü vardır. Dilde yarattığı ve erotik diyebileceğimiz anlatımın tadına öyle dalmıştır ki, daha yeni bir şiirin yörelerinde dolaşmayı aklına getirmemektedir. Kendi gürlüğü kendine yetmektedir: Şiirlerinin çoğunda anlatımın hep aynı şeye dönüştüğünü de belirtelim. Yer yer donmuş bir anlatım diyebiliriz buna. İlkel çağların şairleri gibi her şeyi aynı ritm ve biçim içinde söylemiştir. Sanki ayrı şiirler karşısında değil de aynı şiirin birçok parçası karşısında gibiyizdir. Gerçi *Yeni Şiirler* adıyla yayımlanan kitabındaki "Saman Sarısı" adlı uzun şiirde olduğu gibi, başka anlatım olanakları aradığına tanık oluruz, ama onda asıl olan tek, hatta tekdüze bir anlatımdır. Bunlar, Nâzım Hikmet'te, bazen bir kusur olarak göründüğü gibi bazen de özgünlüğünü meydana getirmiştir onun.

Bütün bunlara karşı, Nâzım Hikmet şiirimize yeni bir çıkış noktası, yeni bir zenginlik katmıştır. "İnsan Manzaraları "ndaki buluşları ve görüntü parıltıları Tanzimat aydınının kafasını allak bullak edecek nitelikte yeni, değişik şiir verileriyle doludur. Yalnız yukarda söylediğim gibi, Nâzım Hikmet'in şiir sorunları üstüne

fazla düşünmediği anlaşılıyor. Türkiye'den ayrılana kadar da dünya şiirini iyi izlediğinden kuşkuluyum. Bu bakımdan onun son yüzyıl dünya şiirinin öncü yönsemelerini önce kendinde birleştirerek sonra aştığı fikrine katılmıyorum. Sevginin söylettiği aşırı ve gerçekle ilgisiz sözler olarak karşılıyorum bunları. Nâzım Hikmet daha çok Rus fütüristlerinin biçim çalışmalarından yararlanmıştır. Türkiye'den çıktıktan sonra yazdıklarında ise Batı şiirinin, özelikle Fransız şiirinin tatlarına yer yer kapıldığı anlaşılıyor. Yine de Fransız şiirinde 1900-1918 yılları arasında çıkan ve dünya şiirinin gelişmesinde en büyük değişimlerden, aşamalardan biri olan Yeni Espri'nin ışıltılarını bulamıyoruz onun yapıtlarında.

Tristan Tzara onu Lorca'ya benzetiyor. Halk sanatlarından yararlanmaları gerekçesiyle de olsa, bu benzetmeyi doğru bulmuyorum. Nâzım Hikmet, şiirinin yapısıyla olsun, insana ve doğaya dadanmalarıyla olsun, bireyi kavrayış ve seçişiyle olsun, Lorca'dan iyice ayrılmaktadır. Lorca, bireyi temel bir trajik içinde kavrar; görüntüleri uzak çağrışımlardan ya da gerçeğin derinlerinden geçirir. Bir alt konuşma, bir sezgi süreci, bir uyurgezerlik fonu vardır onda. Nâzım Hikmet ise, bireyi sosyolojik kadrosu içinde yakalamak ister, *vérité*'ye sorular yağdıran Lorca'ya karşılık o *réalité*'nin dolaylarında dolaşmaktadır. Diğer koşullar aynı kaldıkta, Nâzım Hikmet, Pablo Neruda'ya daha yakındır. Pablo Neruda'nın coğrafya üzerinde kurduğu evrenselliği, o plansız bir paralelde kotarmaya çalışır. Bu plansızlık Nâzım Hikmet'e bazı yerlerde daha rahat hareket etme olanağı da vermiştir. Neruda'nın şiiri toplumsal çevrede ekonomiyi temel alır; insanın kader savaşı toplumsal bir savaştır onda. Şiiri tam anlamıyla Marksist bir şema içinde gelişir. Bulduğu görüntüler konularına uygun özler meydana getirirler. Oysa Marksist planda görünen birçok şair bunun üstesinden gelememiştir.

Nâzım Hikmet'in şiirinin tarihsel maddecilik karşısındaki durumu nedir acaba? Marksist öğe, şiirinde nasıl biçimlenir? Bence, onun şiiri için "materyalisttir" diye kestirip atmak işi biraz el çabukluğuna

getirmek olacaktır. Temelde bir duygu adamıdır Nâzım Hikmet. Kendisiyle hesaplaşmaya cesaret etmesine, Osmanlı duyarlığını parçalamaya çalışmasına karşın, yine de o duyarlığın kadrosu içindedir. Şiirinde tarihsel maddeci değil de, tarihsel maddeci olmak isteyen bir hava var. Şiirde materyalist olmak için insan-doğa ilişkilerinin epopesini yazmak yetmez. İnsanın insanla ilişkilerinde Marksist bir yön yakalamak gerekir. Marksizm, insanın oluşumunu toplumsal ilişkilerin bütününde değerlendiriyor: İnsan, toplumsal ilişkilerinin bütününe eşittir. Nâzım Hikmet'in şiirinde Marksizm ve tarihsel materyalizm yüzeyde politik tutamaklar halindedir; materyalizme iyice yaslanmak istediği halde mısralarının yapısında da, özünde de ayırıcı özellik, materyalizm değildir. Onda, materyalizmden çok, materyalist ve Marksist verilerden söz etmek daha uygun olur. Bununla birlikte şiirimizde ilk materyalist de, ilk Marksist de odur. Nâzım Hikmet'in kendine özgü girişiminin taşıdığı bazı özellikler, onun sadece materyalist tanınmasıyla sonuçlanmış, materyalizme karşı olan özellikleri unutulmuştur. Bir kere mutlak değerler (Ölüm, Tanrı, Yalnızlık vb.) yoktur onda. Oysa kendinden önceki şairlerde de, çağdaşı olan şairlerde de esas temalar hep bu değerlerle dengelendiriliyordu. Öte yandan Nâzım Hikmet evrensele kayan ilk şairdi. Bu iki özellik onun materyalist sayılması için yetmiştir. Bunlara bir de sosyalist olduğunu ekleyelim.

Oysa, sözgelimi "Rubailer"deki ilkel tenasüh hikâyesinin yörelerinde dolanan tutum, tarihsel materyalizm için yetmediği gibi, "Mavi Gözlü Dev" gibi şiirleri materyalist ya da Marksist bir dünya görüşüyle bağdaştırmanın da olanağı yoktur. "Rubailer"de materyalizm bir doktrin olarak temele sızdırılmak istenir. Ama başarılamaz. Guillevic'in "Kayalar" şiirinde de böyle bir istek vardır. Ama üstesinden gelmiştir Guillevic. Bence Nâzım Hikmet'in Marksizmi şiirinde daha çok siyasal bir yüzey olarak kalmıştır. Çekirdeğinde ise Marksizmi besleyebilecek ışıltılı bir öz, mistik diyebileceğimiz ikinci bir özle birleşerek şiirsel bir ağıntı meydana

getirmiştir. Nâzım Hikmet'in bu özelliği kendinden sonraki şairleri ve sosyalist aydınları yanlış yolda etkilemiştir. Uzun süre alevi şairlerin şiirini mitleştirmişler, onlara parodiler yüklemişlerdir; biraz tuhaf gelecek ama, çok kez mistisizmden, materyalist ve Marksist tatlar, hatta özler çıkarmaya çalışmışlardır. Oysa bu ikili yönü Nâzım Hikmet'in gelişme koşullarına bağlamak gerekir. Çocukluğunu çevreleyen, kendisine ilk şiir tadını veren koşullar, kendisi ne kadar tersini isterse istesin, Nâzım Hikmet'in psikolojisinde yer etmiştir. Sonra şu da var: Nâzım Hikmet'in materyalizmi gerçek bir materyalizm olarak değil, Osmanlı duygululuğunun tersi olarak belirmiştir. Bir davranışın ilki olduğundan eski fonunu da bırakmamıştır. Tabii bunu şiir için söylüyorum. Çünkü hayatını sosyalizme böylesine adayan bir adamın dünya görüşünün ayrıntılarında tutarsızlık beklenemez. Nâzım Hikmet ne olsa yine de eski duyarlığın içinde hareket ediyordu. Eski şiirin bazı değerlerine bağlıydı. Bu yüzden şiiri ile hayat görüşü arasında bir ara kalmıştır.

Mehmet Kaplan *Şiir Tahlilleri* adlı kitabının ikinci cildinde Nâzım Hikmet'i incelerken "Makinalaşmak" adlı şiirini ele almış, o şiirle çözümlemeye girmiş onu. Yukarda söylediğim gibi, gerçi Nâzım Hikmet ilk materyalist şairimizdir, ancak onun tam anlamıyla materyalist olmayan, istese de olamayan bir yanı vardır. Onun için Nâzım Hikmet'i sadece materyalist açıdan ele almak inceleyiciyi doğru bir sonuca götürmeyecektir. Nâzım Hikmet'in şiirindeki ayırıcı özellik materyalizm değildir. Sözgelimi, Orhan Veli ve Melih Cevdet ondan çok daha materyalisttirler. Sonra "Makinalaşmak" şiiri Nâzım Hikmet'in en kötü şiirlerinden biri. Kendisinden çok Mayakovski'yi andırıyor. Nâzım Hikmet'i, bu şiiri veri olarak alıp inceleyemeyeceğimiz kanısındayım. Onda olan en önemli şey "Makinalaşmak" şiirinde olmayandır; anlatım güzelliğidir, dildir, eski duyarlığı silkelemesidir, anlatımın söylenen hikâyeyi kendi dinamiğine çekip götüren diyalektiğidir. Nâzım Hikmet'te mekanik

yanlar vardır, hatta pek çoktur, ama şiirini asıl kurtaran öğe çok çağrışımlı bir dile, organik anlatıma dayanır.

Kendinden sonra gelen şairler üstündeki etkileri konusunda bir iki yazı yazıldı. Mehmet Kaplan'a göre: "*Bazılarının ileri sürdükleri gibi Nâzım, Türk şiirine fazla müessir olmuş değildir.*" Oktay Rifat da kendi kuşağı üstünde bir etkisi olmadığını belirtti. Oktay Rifat daha ileri giderek asıl Nâzım Hikmet'i kendilerinin etkilediğini söyledi. Gerçekten de Nâzım Hikmet'in kendi çağındaki şairler üstünde de, daha sonra gelenler üstünde de aktif realistler dışında ve bir süre fazla etkisi olmamıştır. Ne var ki burada biraz durmak gerekiyor. Türk şiiri 1940 yıllarında kendini çok büyük bir planda yeniledi; biçimi, mantığı, doğruları büyük bir değişime uğradı; yeni şairler, o yeniliğin, o değişimin ortasında geliştiler daha çok. Yine de Nâzım Hikmet'in anlatımından çok yararlandıkları belli oluyor. Oktay Rifat'a, Melih Cevdet'e bazı deyimleri kullanma sevgisinin Nâzım Hikmet'ten geçtiğini söyleyebiliriz. Hele bu şairlerin şiir çevirilerinde kullandıkları dil için bu sözümüz aşırı bir cesaret de kazanabilir. Oktay Rifat'ın ikinci söylediğine tam anlamıyla katılmaya imkân yok. Nâzım Hikmet'te onların etkisini göremiyorum.

Şimdilerde Nâzım Hikmet'i değerlendiren iki aşırı uç belirmiş bulunuyor: kimi yazar onu dünyanın en büyük şairi olarak anarken, kimi yazar da sadece siyasal bir bildirinin taşıyıcısı olarak görmek istiyor. Kuşkusuz bu iki ucun ikisi de siyasal bir tavırdan çıkıyor. Hele sosyalizme karşı olanların Nâzım Hikmet'in üstünü çizerken ileri sürdükleri kanıtlar bütünüyle şiir dışı ve çok eğlenceli şeyler. Bununla birlikte Nâzım Hikmet'i tapınılacak bir şair olarak görmeyi istemek de, sanırım, önce gerçekçilik açısından, onun anısına hainlik etmek olacaktır.

Soylu bir şair Nâzım Hikmet. Bugüne kadar erimeden gelmiş bir şair. Sağlığın güneş şarkısı diyorum ona. Dadal'ın aslan şarkısı. Yüreğin ve cesaretin aslan şarkısı. Her genç şairin ondan öğreneceği

var.

R. Garaudy’nin hocası Picasso için kullandığı sözü, ben de onun için söyleyeceğim: Türk şiirinin N vitamini.

Okudukça yüzümüze kan geliyor.

1966

Kendini Çevirten Şiir

Herkes gibi, temelde şiirin başka dile çevrilemeyeceği kanısındayım ben de. Şiirin kendi yazıldığı dile bile çevrilemeyeceği kanısına da katılıyorum. Nedir ki, bu konuda iki noktada katılaşmış izlenimlerim var.

Bir kere, şiir, diyorum, başka bir dile çevrilemez ama, en güzel şiirler çevrildikten sonra da ikinci dile bir şeyler taşıyan şiirlerdir. Elbette ki, şiirin kendi tek konumunu, şahane yalnızlığını, yüklendiği espriyi öbür dilde tıpatıp yeniden yaratmak imkânsız bir şey. Zaten bunun tersine inanmak, sorunu el çabukluğuna getirip sıfıra indirgemek, şiirin bin yıllık serüvenine hayınlık etmek olur. Ancak, güzel şiirler, büyük şiirler, öbür dilde kendi içeriğinden olsun, kendine yabancı öğelerin varlığından olsun, bir öz kıpırdanması, bir hareket dalgalanması meydana getiriyor. Bu, çok defa yeni bir şey oluyor. Ama şiirin eski ya da asıl durumundan çıkan, ondan üretilebilen bir şey. Yani güzel bir şiir çevrilirken öbür dilde hiç değilse başka bir şiir yazılmasına zorluyor çevireni, bunun ipuçlarını veriyor; kendi birikiminin öbür dildeki yatağını kazıyor, o dilde yeni şiir değerleri kotarıyor; çevresine hemeninden yeni bir ânın, yeni bir durumun, yeni bir şiirsel tavrın halkasını çekiveriyor. Bu bakımdan güzel şiire, kendini çevirten şiir de diyebiliriz. Şiir ne kadar güzelse, daha doğrusu şiirsel gerilimi ne kadar güçlüyse o kadar kolayca çevrilebilmekte ve o oranda bambaşka bir şiir çıkmaktadır ortaya. Baudelaire’den Cahit Sıtkı Tarancı’nın çevirdiği “Balkon”, Guillaume Apollinaire’den Sabahattin Eyuboğlu ile Necati Cumalı’nın çevirdikleri “Marizibill”, Charles Cros’dan Orhan Veli’nin çevirdiği “Çirozname”, Max Jacob’dan İlhan

Berk'in çevirdiği "Kamichi", Max Jacob'dan Ülkü Tamer'in çevirdiği "Ayrılış" gibi şiirleri göz önüne getirince bu yargımın güç kazandığına inanıyorum. Sözgelimi İlhan Berk'in Max Jacob'dan dilimize aktardığı "Kamichi" adlı şiiri ele alalım: Bu şiirin Türkçesi ile aslı arasında çok büyük farklar var; İlhan Berk'in "Kamichi"si her yönüyle ayrı bir şiir olmuş. Max Jacob'un o palyaço tavırlı bilgesi, o güleç ermişi yerini Türkçede daha buruk ve çok sert anlamlı bir yüze bırakmıştır. Üstelik İlhan Berk'in şiirin yapısına bağlı kalarak çevirme görüşünden de eser yok bu şiirde, İlhan Berk'in havası da yok. Ama bütün bunların ötesinde çok güzel ve Türk şiirine olanaklar dağıtmaya elverişli bir şiir olup çıkmış "Kamichi". "Marizibill" şiirinin çevirisi için de aynı şeyi söyleyebiliriz. "Marizibill"deki müzik öğesi de, bir eğleni havası içinde ince ve saydam hüzün de Türkçede daha tok, daha oturaklı bir biçime dönüşmüştür. Denebilirse, babayiğitçe bir tavrı var "Marizibill"in Türkçesinin. Hatta, dikkat ettim, o şiiri okuyanlar seslerine erkekçe bir ton kazandırmayı da yerine mutlaka getirilmesi gereken bir hakseverlik belirtisi gibi görüyorlar. Bütün bu ayrılığa rağmen, Türkçe "Marizibill" de çok güzel bir şiir. Türkçede kendi karşılığını doğrudan doğruya yaratmış bir şiir. Ayrı bir espri düzeyine oturtulduğu halde, yeni ve gerçek bir şiir onuru taşıyor.

Güzel şiir, çevrilirken ikinci dilde bir dalgalanma meydana getirir. Çevirmenine yeni ufuklar açar. Ve o anda ikinci dilin kendi içindeki bütün şiirsel değerleri de üstlenir. Kendi konumunu kendisi getirir. Doğurgandır, çevirtir kendini. Tabii burada çevirmeninin iyi bir çevirmen olduğunu, yani şiiri iyi bilen biri olduğunu varsayıyoruz. "Cebren ve hile" ile hareket eden biri olduğunu değil.

İkinci noktaya gelelim şimdi de. Ne diyoruz şiirin çevrilmezliğini anlatırken: Şiir kendi dilinde bile ikinci kez söylenemez. Böyle diyoruz. Şiirin tekniğini anlatmak için bundan güzel bir söz olamazdı. Güzel bir şiir, getirdiği öz birikimiyle ve biçim değerleriyle, kendinde, akraba laf değerlerini billûrlaştırmış, bir

bakıma da dondurmuş oluyor. Konum mu, artık yalnız o konum vardır; öz mü, artık yalnız o öz. Ancak burda da bir şey deminki düşünceyi destekler şekilde aklımı kurcalıyor. Şiir gerçekten de aynı espri yüküyle kendi dilinde bile bir kez daha yazılamaz, ama yazılsaydı, yazılabildiği kadar yazılsaydı?.. Aynı zamanda da başka bir dile çevrilseydi?.. Elbet bu ikinciler ayrı şiirler olacaktı. Bu noktada şöyle diyebiliriz: Bir şiirin başka dile çevrilmişi, kendi dilinde ikinci kez söylenmişinden daha başarılı olacaktır.

Çünkü ikinci dilde o şiire daha başka ve daha yeni bir ortam vardır. Ve daha elverişli.

O zaman İlhan Berk'in savunduğu görüşü gereksiz bulmak için cesaretimizi toplayabiliriz. Şiiri çevirirken yapısına bağlı kalmak çeviriyi tutsak edebilir. Onun yeni söz değerleri kurmasını önleyebilir. Ve bir şiirin ikinci dilde yeniden yaratılması için şiirin aslındaki bazı öğelere sıkı sıkıya bağlı kalınması gerekmez. Hatta bunları değiştirmek, ikinci dildeki şiirsel ağıntıyı harekete getirmek için bazı yeni kaynaklara eğilmek zorunlu olabilir.

Biz Guillaume Apollinaire'in "Bir Aşk Kırgınının Şarkısı"nı çevirirken güç ve bu yönden oldukça ilginç bir kıtayla cebelleşmiştik.

Şu kıtayla:

Voie Lactée ô soeur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivons-nous d'ahan
Ton cours vers d'autres nébuleuses

Türkçede Samanyolu dediğimiz yıldız talaşına Fransızlar *voie lactée* (*sütlü yol*) diyorlar. Yani bizdeki samanyolu sarı rengi, Fransızcadaki ise beyaz rengi çağrıştırıyor. Bu belki de Fransa göklerinde samanyolunun bizimki kadar sarı görünmemesindendir. Apollinaire, bu kıtada samanyolu ile ak ırmakları, beyaz tenli kızları ilgilendirmiş. Türkçede biz samanyolu çağrışımının otomatik

işlerliği içinde hareket ettik, kızları beyaz değil de sırma saçlı yaptık, ak ırmaklar yerine güz değmiş ırmaklar deyimini kullanmayı uygun gördük. Böyle yapmakla şiirin içeriğindeki hiçbir şeye aykırı hareket etmediğimize inandık. Kıta şöyle oldu Türkçede:

Sen samanyolu ne güleç ablasısın
Güz değmiş ırmakların Kenaneli'ndeki
Sevdalı kızlara vergi sırma saçların
Tıkanmış yüzücüler gibi izleyelim mi
Başka gök kıyılarına koşunu senin[2]

Bir arkadaş da böyle hareket edişimizin anlamını çıkaramadığından, bu şiir çevirisi üstüne yazdığı bir yazıda yanlış yaptığımızdan söz etti.

1972

2 Bu çevirinin tamamını Cemal Süreya'nın çeviri şiirler derlemesi *Yürek ki Paramparça*'da (YKY, 1995) bulabilirsiniz (S.Ö.)

Ziya Osman Saba

Hep beyazı söyledi Ziya Osman Saba.

Hiç terlemedi şiirinde.

Daha doğrusu yalnız alnı terledi. O da utangaçlığından belki. Alnını silmek için beyaz bir mendil taşıdı elinde.

Şiiri küçük dayının şiiridir. Günün birinde trafik kazasına kurban gidecek bir dayının.

Vazgeçişten serinlikler çıkardı. Yetinmeyi bir mutluluğa dönüştürmek istedi. Sofanın şairidir.

Sonra da öldü.

Şimdi cesedi bozulmamış duruyor. Alnında o mendil.

1970

Varlık, 1 Şubat 1967

Orhan Veli'nin Yanlışı

Orhan Veli'nin kavgası edebiyatımızın en büyük kavgasıdır, buna inanıyorum. Bu kavganın yurdumuzdaki bütün şiir köklerini büyük büyük ırgalayan bir işlevi oldu. Irmağın yatağını daha doğal bir vadiye indirdi. Şiire kasket giydirdi, sivilleştirdi onu. Bugünkü şiir verimleri onun da verimleridir biraz.

Ama şiiri? Ben öteden beri ne zaman Orhan Veli'nin şiirine yaklaşmak, ısınmak istediysem, başaramadım. Hep ters geldi bana. Başlangıçta aynı noktadan çıkan Oktay Rifat'la Melih Cevdet'e karşı durumum bambaşka olmuştur. Onların şiirinden çok şey öğrendim. Sanırım, bizim kuşak şairlerinin çoğu da aynı duygu içindedir. Çünkü bu iki şair, Orhan Veli öldükten sonra sanatlarında büyük bir aşama yaptılar, geliştiler. Orhan Veli ise krizalit döneminde kaldı. Belki o da yaşasaydı şiirini tam anlamıyla kuracaktı. Kurabilecek miydi acaba? İkiyüzlü bir sevgi gösterisi demek olan bu soruyu sormamak daha iyi. O zaman, daha ikiyüzlü bir cevapla karşılaşmak mümkündür: şiirini kurmadan ölmemek de şairin bir güçlü yanı değil mi?

Ben Orhan Veli'nin şiirinde baştan itibaren çok büyük bir eksiklik, çok büyük bir hata buluyorum. Bu, bir görüş ayrılığı değil, anlayış farkı değil, şiiri temelinden tehlikeye düşürdüğüne inandığım bir şey. Şu:

Bilmem yanılıyor muyum, Orhan Veli, büyük kavgasını sürdürürken eski sanata karşı cevaplarını yazılarında değil, hep şiirlerinde vermek istedi; başka türlü söylersek, yeni bir şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başladı. Bu onu sınırladı. Tam anlamıyla özgür olmasını

daha ilk noktada engelledi. Bu yüzden yeni bir sanatın gizli, el değmedik olanaklarını kazanmaya pek fırsat bulamadı. Oysa Yeni şiir, eski şiirin tersi değil, çok daha başka bir şeydi. Yeni bir sanat girişimi, kendi diyalektiği ile ve kendi açtığı alanlarda hareket etmeliydi; eski sanata karşı cevapları, tepkileri, yeni alanlardan kaldıracağı hasatla gerçekleşmeliydi. Orhan Veli bu yola giremedi, asıl şiirini yazamadı.

Orhan Veli, şiirlerinde eski şiirle o kadar uğraştı ki, kendi sanatının estetik yönüyle ilgilenmeye pek vakit bulamadı. Oktay Rifat'la Melih Cevdet Anday'ın Orhan Veli'nin ölümüne yakın zamanlardaki şiirleri de öyledir. Bütün gemileri yakmanın neşesi içindedirler ama, bir yetinme duygusunu yaşadıkları, ötesini pek fazla düşünmedikleri de anlaşılmaktadır. Mısra yok, ölçü yok, müzik yok, imge yok, güzel yok, kafiye yok, metafizik yok, dram yok. Ve bunlar eski şiirde var diye yok. Üstelik o sırada yardımcı malzemeye çok ihtiyacı olan Orhan Veli'nin şiir-ötesi alanlardan da yararlanmak istemediğini görüyoruz. Tarihsel, toplumsal verilerle, felsefeyle, coğrafyayla da ilgilenmiyor hiç. İşe sıfırdan başlamak istiyor.

Bu sıfırdan çok şey doğabilirdi. Ama kendi gelişimini özgür bırakmak, bu arada bütün malzemeyi, bütün şiirsel durumları kendine koşullandırmak suretiyle... Bir de yeni yapıyı daha entelektüel planda kurmak suretiyle... Oysa Orhan Veli halk gibi, hatta "halk olarak" yazılan bir şiirin peşindeydi. "Halk için, halk tarafından." Bence çıkışındaki biçim başkaldırması bu amacını zararlandırıyordu. *Garip*'teki afacan şiirlerin sonra sonra *Yaprak*'taki toplumsal yergi şiirlerine dönüşmesi belki de bu çelişkinin giderilmesi için atılınmış bir serüvenin sonucu oluyor.

Aslında Orhan Veli'nin bütün şiirleri eski şiire birer yergidir desek yeri. Ama ters yönden de olsa yine eski şiirden çıkar bunlar. Bu yüzden iyice formalist bir yapıları vardır. Güzelliklerini, değerlerini, hiç değilse tuhaflıklarını yüzde yüz eski şiirden alırlar. Sözgelimi "Kitabe-i Seng-i Mezar"ların varlık gerekçesi eski

şiirlerin genel tutumuna bağlanır: “*Lapinaların en hârelisi*”, Ahmet Hamdi’nin “*Minarelerin en ilahisi*” mısraı ile eğlenmektedir: “*Rakı şişesinde balık olsam*”, “*Göllerde bu dem bir kamış olsam*”ı yıpratır. Bu konuda dolaylı, dolaysız örnekleri isteğimiz kadar genişletebiliriz. Orhan Veli’nin hemen hemen bütün şiirlerinde böyle bir tutum görüyoruz. Gerçi “Dalgacı Mahmut”, “Kapalıçarşı” gibi özgün ve eski sanattan bağımsız şiirleri de var. Ama çok az. Bence asıl güzel şiirleri de böyle şiirleridir. Çünkü bu şiirler yeni bir hava sunuyor, yeni bir şiirsel ağıntı kuruyorlar. Sadece edebiyat tarihçisinde değil, şairde de tükenmez ve adlandırılmaz bir kıpırtı, bir karıncalanma doğurabiliyorlar. Yeni şiirsel özlere köprü kurabiliyorlar.

Orhan Veli’nin edebiyat hayatımızda hiçbir şairinkine benzemeyen bir kaderi oldu. Yeni şiirimizin, işlev olarak kurucusu olan bu adam kuramını yazılarıyla değil, başka iki şeyle yaptı: Hayatıyla ve şiiriyle. Hayatıyla, çünkü Orhan Veli hayat tarzıyla, sakalıyla, tipiyle, serüvenleriyle, hakkında çıkarılan hikâyelerle de Yeni şiirin kuruluş yıllarında büyük rol oynadı. Şiiriyle, çünkü Orhan Veli, yazacağı makaleleri, daha doğrusu fıkraları da şiirinde vermeye alışmıştı. Dikkat edilirse, sözgelimi *Yaprak* dergisinde şiir üstüne en az yazı yayımlayan odur.

Nâzım Hikmet eşyanın ve olayın korkunç bir röportajcısıydı. Eski şiire birçok yerden bağlı olduğu halde, bu bağlılıktan korkmamıştır ve sonuçta şiirini çok yeni, çok zengin olanaklarla enine boyuna donatmıştır. Orhan Veli ise şiirlerinde, şenlikli ve alçakgönüllü bir günlük yazarı niteliğinde iken, girdiği serüvende en çok korktuğu şeye, eski şiire takılıp kaldı; eski şiirin geleneğinden negatif parodiler çıkarmaya çalıştı; Nâzım Hikmet’ten çok daha köklü, çok daha önemli bir kavgaya girmek istedi, bir öncü kimliğinde. Türk şiirine kazandırdı o kavgayı; ama bu arada kendi şiirinin şehit düşmesini de önleyemedi. Ölümünden on beş yıl sonra bakıyoruz ki tüfeği deppoy’a konulmuş çoktan. Orhan Veli kavgadan hiçbir

zaman başını alıp Melih Cevdet'in "Anı"sı, Oktay Rifat'ın "Telefon"u gibi bir şiir yazamadı. Eksik kaldı. Yeni bir şiiri öneren, köklü bir sanat devrimini getirmeye çalışan birçok şairin, sanatçının eski sanatla alay eden, ona takılan birçok eskizleri olmuştur. Ama bunun yanı sıra onların hiçbiri o yeni şiirin, o devrimin yörüngesinde onun iç gelişmesine bağlı ürünler vermeyi de ihmal etmemiştir. Gerçeküstücülerin de vardır böyle deneyleri. Ama sözgelimi bir André Breton oturup "Serbest Birleşme"yi de patlatmıştır.

Orhan Veli böyle. Türk şiirinin kavgasını kazandı. Kendi şiirinin kavgasını kaybetti. Öyle sanıyorum ki hepimizin onun serüveninden alacağımız büyük dersler var.

1967

Can Yücel’in Şiirinde İroni

“Zekânın iyi niyeti” diye özetleyebiliriz Can Yücel’in şiirini. Gerçi onun yapıtı birkaç çekirdek üstüne birden kuruludur, ama böyle diyebiliriz. 1950’de yayımladığı *Yazma* adlı kitabından sonra bir sürü dergi ve gazetede ortaya koyduğu verimlerle bu ada yakışır bir görünüm kazandı. İroniye dayanan bir şiir onunki. 1940’tan önce de şiirimizde, çok geniş anlamda bir ironiye rastlanıyordu belki; ama asıl yürürlüğe girmesi, türün yapısı içine sımsıkı yerleşmesi o tarihten sonra olmuştur. Divan edebiyatı kapandıktan sonra art arda gelen yenilikler, şiirin türlü planlarda et kazanmasını önlemiş, iğreti kalmış, arada büyük şairler yetiştirmesine rağmen, bu sanatın kendisine uygun bir ekonomi kurmasını sağlayamamıştır. İroninin var olması için bir sanatta düşünce ortamının bulunması yetmez, o ortamın belli bir gelişme düzeyine varması, zenginleşmiş, her türlü çağrışım örgüsünü kurmuş olması da gerekir. Divan edebiyatında, kendi ölçüleri içinde, bir ironi uygarlığının varlığını, buna karşılık, Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatının bu yönden yoksunluğunu biraz da bununla açıklasak yeridir. İroni, şiirin en yüce aşaması değildir elbet, hem hiç değildir; ama ironiye şiirin belli bir gelişim düzeyinden sonra rastlanabildiği de bir gerçek. Bunun için değil midir ki Namık Kemal başka şiirlerinde tutturduğu sanat ve etki düzeyini sözgelimi Deli Hikmet’le birlikte yazdığı söylenen parçalarda hemeninden yitirivermiştir. Abdülhak Hamid’deki abartmalar, bugün bir yerde mizah özelliği taşıyor görünse bile, aslında, bunlar, pek ciddi bir tavrın ürünleridir. Recaizade Mahmud Ekrem’in Fransızca kelimeleri kafiye tutarak söylediği şiirler de öyle. Servet-i Fünun’dan sonraki şairlerde ise yer yer ironik

davranışlar görülür, ama belirsiz ya da önemsiz çıkışlardır bunlar. Taşlama düzeyinden çıkmamış, yerginin kanadı altından ayrılmamış örneklerdir. Daha çok "güldürü" öğesinin çevresinde dönerler. Bir çeşit mizah için mizah çabası içindedirler. Şiirsel bir onur taşımazlar, zaten taşımak istedikleri de yoktur. Rıza Tevfik'in, Fazıl Ahmet Aykaç'ın şiirlerindeki mizah öğesi hiçbir doğa ya da insan görüşüyle ilintili olmadığı için yetersiz kalmıştır. Edebiyatımızda, tabii daha çok şiirimizde, ironi rastlansal bir tavır olarak kalmıştır. Ahmet Muhip Dıranas'ın bile "Fahriye Abla" şiirini mizah olsun, şaka olsun diye yazdığı söylenir. Yalnız Mehmet Âkif'te sadece kendi şiiriyle açıklayabileceğimiz ironik bir tavır buluyoruz. Birçok şiirinde kendini alaya alan bir ermiş tavrı var onun. Ne var ki Mehmet Âkif'in bunun bilincinde olduğu söylenemez.

Oysa, Vladimir Jankeleviç'in *İroni* adlı yapıtında belirtildiği gibi, ironi, temelde sağlam bir bilinci gerektirmektedir. Aynı yazar, ironiyi gerçek bir sanatçı için fazla ahlaki, gerçek anlamda komik için fazla yırtıcı buluyor.

Bu anlamda bir bilinçle birlikte ironinin şiirimizde 1940'lardan sonra var olmaya başladığı kuşkusuzdur. Yeni şiirin eski şiiri bütünüyle yıkmaya başlaması, düşünceden ve nesir öğelerinden, yani bir bakıma şiir olmayandan yararlanılarak yapılmıştır. "Alay", bir silahtı 1940 kuşağının elinde. Can Yücel bu ortamda şiire başladı ve şiirin değiştirilmesinin, insanın ve dünyanın değiştirilmesi sorununa ya da bilincine kavuştuğu bir ortamda gelişti. Üniversitede Yunanca-Latince okumasının, "Sokrates gibi bir domuza" kaydını yaptırmasının da bunda bir rolü olmuştur elbet. Zekâ aklın kurallarına uyarak iyi niyetini yerine getirmek istemektedir onda.

Yine de, bir başka yönde duyarlığa sığınmaya çalışan bir şiiri var Can Yücel'in. Gülümser ve gülümsemesi "*göçmen kuşlar gibi bir gülümseme*"dir. Zekâsı bir yerde duyguya dönüşecek gibidir. Kendisi de bunun bilincindedir. "*Akıl ki en incesi duyuların*" diyor "Kayıtlı" adlı şiirinde. Çıkış noktasından itibaren bir devrim

isteğiyle, bir moral önerisiyle yüklüdür. Bu istekle, bu öneriyle başı dönüyordur. Bunu şiirin en beklenmedik anlamlarında da elden bırakmaz. Onun tavrı yergi gibi görünse de, aslında, hep bir güzelleme olarak belirir bu yüzden. Bu yandan alınırsa, ironi, Can Yücel'de aşırı ve sapkın ürünlerini, yan ürünlerini getirmez. Sözgelimi azgınlaşarak sinizme kaymaz, ya da kendi yapmacıklarını (*feinte*) yaratmaz. Oysa bir Salâh Birsel'in şiirinde, bir Metin Eloğlu'nun şiirinde bu geçişi görürüz. Metin Eloğlu romantikin tersidir; Salâh Birsel'in romantizmle de tersiyle de bir ilgisi yoktur; Can Yücel ise bir çeşit romantiktir. Metin Eloğlu'da şiir bir yerde ipini koparır, ironi öğesi taşarak başlangıçta var olan moral öğeyi çatlatır, sinizme gider. Salâh Birsel'de zaten moral kaygı hiç olmamıştır; ondaki ironi taşkınlığı, bencilleşerek yapmacıklar içinde dönmeye, yalnız kendisiyle açıklayabileceğimiz arabeskler meydana getirmeye başlar. Metin Eloğlu rezalete meydan okur, teke tek oynaşır onunla; Salâh Birsel için rezalet önemli değildir, ama yine de, nedense, rezaletten son noktada sıyrılmayı isteyen bir çaba gösterir. Can Yücel sevecen ve aldırmaz bir tavırla kabullenir rezaleti. Bu noktada Salâh Birsel'in şiirinde ikiyüzlü bir kibir, Metin Eloğlu'nunkinde yüzsüzcene bir parıltı vardır. Can Yücel'se her şeye rağmen iyi yüzlüdür. Bu belki de, onun şiirinin henüz tamamlanmamış, bir çember halinde uç uca gelmemiş olmasındandır. Fransız şairi Toulet'nin bir yazısını okumuştum; kadınların ironiden pek hoşlanmamalarına tutulan bu şair şöyle diyordu o yazıda: "*Kadınlar ironinin altında aslında büyük bir sevecenlik yattığını bilselerdi ne severlerdi onu kimbilir?*" Can Yücel'deki ironi bu ölçü içinde var.

Hem sonra, onun şiiri tamamlansa da, uç uca gelse de ironinin aşırı bölgelerine geçmeyeceğine ilişkin kanıtlar da gösterebiliriz şimdiden. 1955'te *Pazar Postası*'nda yayımladığı "Bulanık Suda Balık Avlamak" başlıklı yazısından bunun ipuçlarını çıkarabiliriz. Balıkçı için asıl olanın ağın güzelliği değil, tutacağı balık olduğunu

anlatır o yazısında; şiirde kelime-görüt (imge)-anlam üçlüsünün birbirine dayanarak işlemesini gerekli görür. Nedir anlam? Can Yücel'in şiirlerinden bunun çok geniş bir şey olduğu sonucunu çıkarıyoruz. Sözgelimi onun şiirinde anlam, dünyanın değiştirilmesidir. Bu ana fikre ne kadar uygun yapıt verilirse, anlam o kadar büyümektedir. Başka bir şair için ana düzey başka olacak, onun anlamı olması için olanaklar ve yollar da değişecektir. Kısacası, anlamı genel bir uyum, aynı zamanda şairin kişiliğinde özelleşmiş bir uyum olarak anlıyor Can Yücel. Bunun için de çok geniş bir alanda at oynatıyor. *Papirüs*'te yayımladığı "Sav" adlı şiirde şöyle bir mısra var: "*Birey broyy olunca.*" Ne demek bireyin broyy olması? Bir ünlemdir broyy. Türkçe sözlükte karşılığı verilmemiş. Türkülerde rastladığımız bir ünlem. Yiğitçe, çoğulca, kesin ve dikine bir anlam bütününe sahip bir ünlem. Bireyde broyy özelliği olsun, birey broyylaşsın istiyor Can Yücel. Bunu da şiirsel planda daha ileri iterek "birey broyy olunca" biçimine getiriyor. Aslında çok soyut bir mısra bu. Ama Can Yücel için genel bir özel uyumu tutturduğu için anlamlıdır. "Sevgi Duvarı" şiirinin her kıtası şu mısralarla bitiyor: "*Ne kadar rezil olursak o kadar iyi*"; "*Ne kadar kötü kokarsak o kadar iyi*"; "*Ne kadar yalansız yaşarsak o kadar iyi*". En yalın, en ilkel yaşamayı bile şu içinde yaşadığımız düzenden yeğ tutuyor. Aslında bu şiirde önerdiği şey rezillik, kötü koku değildir elbet. Tersiyle anlatıyor Can Yücel. "Sokrates domuzu" gibi. *Türkçe Sözlük*'teki ironi tanımındaki gibi.

Argo ve küfür bir arınma işlemidir Can Yücel'de. Kötülüğe, kötü düzene karşı aşılanmak için kutsal'ı delik deşik eder. Tabii eski kutsal'ı. Ve yeni kutsal adına. Bu yüzden sürekli olarak tarihsel olaylarla bugünkü olayları iç içe işler. Şiirsel eylemini kurmak, sürdürmek için en elverişli yolu seçmiştir: parodi. Gerçekten de parodi toplumsal eylemle şiirsel eylemi birleştiren uygun bir yoldur. Tarihi, gazete güncelliğine getirir. Bunu yaparken halk kaynaklarına, halk ağzına, daha çok halk türkülerinin deyişlerine yaslanır. Belli

yerleri, belli adları, belli ağaçları mozayik olarak kullanır. Ama bu genel plan içinde çok değişik, hatta bir yerde gereğinden fazla kalabalık tekniklere başvurur. Gerçekten, Can Yücel kadar değişik teknikler kullanmış başka şairimiz yoktur diyebiliriz. *Yazma*'dan sonraki şiirleri kitap halinde toplansa bu daha iyi görülecektir.

Çevirmenliğiyle şairliği arasındaki sıkı bağdan mı ileri geliyor bu? Öyle gibi. Can Yücel, çevirmenliğiyle şairliği birbirine karışmış, daha doğrusu kenetlenmiş bir arkadaş. Çevirdiği, çevirmeyi düşündüğü yapıtlardan da etkilenmiş, teknikler kazanmıştır elbet; ama asıl denge ters yönde oluşmuştur: Can Yücel çevirdiği şiirleri etkilemiştir çoğunca, yani onları yeniden yazarken kendi şiirini onlarda yazmış, şiirsel malzemenin önemli bir kısmını çoğunca onlara yatırmıştır. Ve bu onda şiir çevirisi yapan başka şairlere oranla çok fazla ölçüde olmuştur. Öyle ki çeviri şiir olarak yarattığı yapıtlar kendi adıyla yarattıklarından daha üst bir düzeyde gibi görünebilmiştir. Nasıl açıklamalı bu durumu? Ben "özgecilik" sözünden başka bir şeyle açıklayamıyorum.

Can Yücel'in şiiri ancak içten olduğu kanıtlandıktan sonra şiirsellik kazanacak bir şiir. Can Yücel her şeyiyle kanıtladı bunu, şiirde de, politikada da, özel hayatında da. "*Dağda bayırda pazarda.*" Bir gün şöyle demişti: "*Şiir, hayatı çok hızlı bir şekilde anlatmaktır.*" Sonra da eklemişti: "*Tabii, daha iyi bir dünyanın kurulması amacıyla.*" Bu iki cümle kendi şiirinin tam bir tanımıydı. Birinci cümle de her türlü şiirin, bütünüyle şiirin. Ama devrim sürecine girmiş bir toplumda elbette ikinci cümle de yalnız şiir, sanat için değil akla gelebilen her şey için söz konusudur. Bugün ülkemizde havagazı bile, çıra bile, daha iyi bir dünyanın kurulması amacıyla yanıyor. Devrimci eğilim, şiire dıştan gelen bir şey değil; şiirin kendinden, kendi varlığı, gerçeği, bir özelliğidir devrimcilik. Kurulu düzenin değerlerini kovarak, eskiterek, yıpratarak işler şiirin çarkı. Devrim sürecinde bu temel özelliğin öne çıkması kadar doğal ne olabilir? Can Yücel, devrimi, kavgayı, temel bir yaşama koşulu

olarak kendi bireyselliğine indirmiştir; kurulu düzenin sıkısında "*helâk olan*"ın acısındadır.

İyidir diyorlar
İnanmıyorum.
Hoş kötü deseler de kabulüm.
Ama gözgöze geliyoruz da bazı
Dağda bayırda pazarda
Kahroluyorum reis
Kahroluyorum.

Can Yücel son yıllarda daha soyut şiirler yazıyor. Bunu genel gidişe uymakla açıklayamayız. Çünkü şiirimizde genel bir somutlanma eğilimi var şu günlerde. Yoksa bu Can Yücel'in sanatının gelip dayandığı bir aşama mıdır? Bir yerde öyle. Ama bu aşamanın zorunluluğu epey söz götürür. Can Yücel şiirini öyle soyut noktaya getirdi ve bu arada halk kaynaklarından yararlanmaktan öyle bir vazgeçmedi ki tuhaf bir durum çıktı ortaya. Halk kaynakları kendilerine yabancı gelebilen bir ortama girdi; ancak kişisel, özel bir dilin kaldırabileceği bir ortama. Başka bir yoldan Metin Eloğlu da aynı noktaya geldi. Can Yücel, belki de bu yeni durumu farkettiği için olacak, şimdilerde özel bir dil yaratma çabasını da sürdürüyor. Ancak halk kaynaklarından devşirdiği dille yaratmak istediği özel dilin çatışması (birleşmesi değil) onu yeni bir güçlüğün eşiğine getirmiş bulunuyor şimdilerde. Sanıyorum bir tehlikedir bu. Can Yücel bu tehlikeyi nasıl savuşturacak, merak ediyorum. Yine de onun yüksek şiir ve dil beğenisine güveniyorum.

Can Yücel'in çok değişik şiir biçimleri denediğini belirtmiştim. Bu onun değişik türlerde doruk şiirler yazmasını sağlamıştır. 1956'da *Yeditepe*'de yayımladığı "Sevgi Duvarı" adlı şiiriyle 1964'lerde *Dönem* dergisinde yayımladığı "Oscar Wilde" şiiri gibi.

Ne var ki şiirimizde bunca etkiler dağıtmış, bunca var olabilmiş böyle bir şaire sanat dünyamızca tam hakkı verilmiş değil. 1940-1969 arasındaki dönemi onsuz düşünmek büyük bir eksiklik olur

kanısındayım; böyle olduğu halde yoklukları Türk şiirinde bu eksikliği duyuramayacak ya da bunca duyuramayacak birçok arkadaş ondan fazla değerlendirilmiştir.

Can Yücel'in şiirsel çemberini uç uca getirmiş olmadığını söyledim demin. Bunu bir kusur olarak söylemedim. Bence bu da onun belirgin bir özelliğidir. Yoksa bütünüyle ele alındığında kim var aramızda ondan daha şair olan?

Kim var bu "uykuda ağır düşte hafif" adamdan daha dobra?

Papirüs, Mart 1969

Turgut Uyar'ın Girişimi

Şöyle deyince daha çok yaklaşıyorum onun şiirine: Turgut Uyar özellikle son yıllarda büyük bir şiirin ortasını yazıyor. Büyük bir gövdedir onun şiiri. Kımıldadıkça kendine benzer yeni gövdeler hazırlar, çoğaltır. Bir anıttan çok bir dirim belirtisidir. Bu yüzden kolay kolay tanımlanmaya gelmez: görülür, tanık olunur. Blok halinde bir izlenimler bütünüyle gireriz ona. Şiirsel işlevini bütünüyle ve sürekli bir şekilde hareket ederek sürdürür. Tek tek şiirler yok, şiiri vardır. Bölerek, parça parça düşünmek silahsızlandırmaktadır onu biraz. Parça parça en güzel şeyleri söylediği halde böyle konuşuyorum. Asıl Turgut Uyar daha yukarı bir kesimden sonra başlar. Ayrıntılar ayrıntı olarak değil, bütünün küçük organları olarak önem kazanırlar. Tekrarlar, yığıntılar o bütüne göre anlamlanırlar. Tarih içinde değil, küçük olayların öyküsü, daha doğrusu o olayların "ben"le ilişkisinden doğan bir mitoloji içindedir. "Ben" kendisiyle samimi ilişkiler kurmuştur. Bu da dünyayı ilkel çizgileriyle kabul etmekten çıkıyor galiba. İnsan doğar ve kendi gerçeklerini yaratmaya başlar. Ama tek insan için bunlar bir veriler yığınından başka bir şey değildir. Turgut Uyar'da cinsel istek eşyaya damgasını bastırır. Cinsel isteği saf ve aptal odalardan çıkararak şehrin gürültüsünden geçirir. Şehir, fetişlerdir. Şiirin altında ayrı bir akıntı vardır: yaşamayı sevmek, insanın haklı çıkması. O bütün bu verileri kucaklar, sayar, köşelere diker. Büyük bir hoşlanma duygusuyla karmaşıktır; ürkek yürek bütün geçmişi kabullenmektedir. Duyarlık, yüreğinde de omuriliğinde de aynı hızla yükselir.

Turgut Uyar'ın bu şiirsel gövdeye uygun olarak kurduğu söz

düzeni sanatımızın en ilginç girişimlerinden biridir.

“*Ve Allahı arardım serçe yuvalarında.*” Turgut Uyar’ın 1947’de yayımlanan ilk şirinden aldığım bu mısra da gösteriyor ki o, şiir serüvenine adımını atarken bile değişik bir duyarlığın adamı olacaktır. Yine aynı şiirde büyük bir anlatım rahatlığı göze çarpıyor. Turgut Uyar’ın şiirimize getirdiği yeniliklerden biri de sözünü ettiğim şiirsel gövdeye uygun gelen anlatımı yakalamasıdır. Şiirimiz, vezinden serbest söyleşiye geçerken kendini bir ritm yaratma zorunda görmüştür. Anonim kalıpların alışılmış düzenini aratmayan bir başka biçim özelliği. Orhan Veli’nin, Oktay Rifat’ın, Melih Cevdet’in halk deyimlerine fazla yer vermelerinin bir nedeni de budur belki. İkinci Yeni’yi ise dilde “iç uyum” arayan bir girişim olarak nitelendirebiliriz: İkinci Yeni dilin iç olanaklarını araştırırken böyle bir zorundan hareket ediyordu. Turgut Uyar yalnız bir ritm kurmamış, aynı zamanda o ritmi kendi şiirinin kadrosu içinde özgünleştirmiştir. Ondaki iç ritm sese ilişkin bir nitelikte değil. Daha çok şiirsel yükün gövdede rahatlıklar aramasıyla ilgili. Bir de dışardan uygulanan biçim öğeleri var ki bunlar ayrı.

Turgut Uyar’ı şiirimizin ön sırasına getiren bir özellik de görüntü kavramına kattığı yeni olanaklardır. Çok boyutlu ve gerçeğin asalağı olmayan görüntülerle çalışır. Sözgelimi başka şairler akşam’ı bir yanıtla anlatırken, akşamdaki bir şeyi anlatırken, Turgut Uyar akşam’ı bütünüyle kavrama eğilimindedir. Düzyazıdan korkmaz, ondan şiir devşirir boyuna. Bu arada konuşma diline yeni kullanma değerleri getirir, uçları eski şairlerin kıyılarına vuran “parodi”ler kurar.

Dünyanın En Güzel Arabistanı’nda, *Tütünler Islak*’ta ve daha sonra dergilerde yayımladığı şiirlerin çoğunda onun *insani değerlerden* çok *insani durumlarla* ilgilendiği bir gerçektir. Yalnız ben son birkaç şiirinde onun insani değerlere yöneldiğini sezinliyorum. Bu geçici mi olacaktır, yoksa sürekli bir değişmenin belirtisi midir? Erken konuşmuyorsam, bir ikidir yeni bir yolu

deniyor. Ağırlık noktasında bir kayma göze çarpıyor. Şiirindeki "dünyadan hoşlanma" duygusu bir "mutluluk dileği" duygusu ile yer değiştiriyor. Eskiden omurilikle yürek birlikte çalışırken, şimdi omurilik yüreğin yedeğine giriyor. "Hızla Gelişecek Kalbimiz"i bu yeni yönsemeye örnek alabiliriz. "Kadırga" ve "Açıklamalar" adlı şiirlerinde de aynı değişikliği görmemeye imkân yok. Bu şiirlerde söz düzeni de daha berrak. Akıl daha çok karışıyor işe. Görüntü yavaşça geriye çekiliyor. Birtakım yan kavramlar ortaya çıkıyor.

Böyle bir evreye girerken Turgut Uyar'ın şiirinde oluşan bir başka yeni özellik "ben"in "biz"e dönüşür gibi olmasıdır. Birey artık eşyayı egosantrik bir şekilde üstlenmiyor. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda, *Tütünler Islak*'ta, olağan ve küçük durumların genel yapı içinde "uyumsuz"u destekleyen, saydamlaştıran bir işlevleri vardır. Son bir iki şiirde ise yalın bir söz düzeninin canlılığını korumak söz konusu. Öte yandan zamanda da bir kayma var. Turgut Uyar'ın şiirlerinde şimdiki zamana alışmıştık daha çok. Bir şimdiki zaman içinde geçmişin ve geniş bir zamanın verimlerini yaşıyordu. Şimdilerde gelecek zamanı kullanmaya başladığını görüyoruz. Umudun şiirini yazmaya geçmesinden mi bu? Bu zaman kaymasına umudun bir değişkeni olarak mı rastlıyoruz şiirlerinde?

Bu sözlerimden Turgut Uyar'ın şiirinde bir kimlik değişmesi bulduğum sanılmasın. Aynı kimliğin yeni bir çağ tanımasıdır söz konusu olan. Turgut Uyar şiir üstüne çok düşünmüş bir şair. Şiirinin işlerliğindeki bazı öğelerin tutarlı bir şekilde yer değiştirmesi, onun kendi sanatının özel sorunlarını nice bildiğini gösteriyor.

Söylenenlerin aksine İkinci Yeni şairleri başlangıçta ayrı ayrı şiirsel noktalardan hareket etmişlerdir. Orhan Veli şiiri tıkanmıştı. Bu şiirin dışında bir şiir oluşmaya başlamıştı. Ancak İkinci Yeni için yapılan tanımlamalar hem biraz erken, hem de çoğu doğru olmayan öğelere göre yapılmıştır. Daha ilk günlerde tanımlanmaya geçilmiştir. O sırada İkinci Yeni ne olduğuyla değil, ne olmadığıyla beliren bir şiirdi. Oysa birçok genç şair, şiirin kendisinden değil,

yapılan tanımlamalardan çıkarak yazmaya başladı. Üstelik Yeni şiir tutumunu getiren bütün öncülerin ortak etkileri de bunların üstünde kurulmuş bulunuyordu. Bu arada öncüler arasında da elbet etkiler, karşı etkiler oldu. Ama İkinci Yeni'yle ilgilenen yazarlar bu hareketi anlatırken o ortak özellikleri şemalarına döken ikinci sınıf şairlerden birtakım kurallar çıkarmayı daha kolay gördüler. Bu durum, şiirimizi dikkatle izleyen kimselerin İkinci Yeni'nin ortaklaşa ve kişiliklerini ayırmamış bir şiir olduğunu sanmalarına yol açmıştır. Nedir ki zaman geçtikçe gerçek bütün çıplaklığıyla ortaya çıktı. Turgut Uyar, İkinci Yeni'nin merkezinde olmuştur. Şiirimiz onunla gizlileri yoklama yeteneği kazanıyor. Hatta daha ileri giderek şunu söyleyeceğim: onun deneyinin şiirimizdeki işlevi şiirinden de önemlidir. Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar ortaya çok güzel yapıtlar koymuş sanatçılardır, ama ne kendi günlerinde ne de daha sonra bir işlevleri olmuştur. Buna karşılık Orhan Veli'nin büyük bir yapıtı yoktur, ama büyük bir işlevi vardır. Turgut Uyar'da ise iki özelliği bir arada görüyoruz: büyük bir yapıt ve büyük bir işlev.

Sanatta girişimdir asıl olan.

Sanat sorunlarının kendi doğrultularında insan sorunlarına dönüşebilmesi, daha doğrusu bazı insan sorunlarını yüklenebilmesi ancak köklü girişimlerin sonucu olarak doğuyor. Ne yönde olursa olsun, köklü bir sanat girişimi eninde sonunda bir insan girişimidir.

Turgut Uyar, şiir girişimiyle Akdenizli bir şair olarak çağdaş sanatta kendi yerini ayırmıştır.

1966

Folklor Şiire Düşman

Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı. François Villon'dan, André Breton'a, Henri Michaux'ya bir çizgi çekelim, bu işin nasıl bir evrim sonucu doğduğunu göreceğiz. Çağdaş şairler kelimeleri bile sarsıyorlar, yerlerinden, anlamlarından uğratıyorlar. Bu böyleyken bizde hâlâ folklora, halk deyimlerine şiirlerinde fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda oldukları sanısındayım. Çünkü folklorda şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti yoktur. Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadır.

Bir halk deyimi içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır. O kelimelerden o deyimlerdekinden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır. Tek yönlüdürler. İşlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracakları çağrışımlar bellidir. Ne olsa değişmeyecektir. Bu kelimelerin meydana getireceği şiirlerle, mısraları hep şarkı mısralarından, hep türkü mısralarından meydana gelen şiirler arasında pek büyük bir ayrılık göremiyorum. Çünkü ikisinde de şairin işi kelimelerle değil, kelime bloklarıyla oluyor. Oysa Braque'ın resim üstüne söylediklerini şiire uygulamakta bir sakınca görmeyerek diyorum ki: Şiirde asıl olan "hikâye etmek" değil, kelimeler arasında kurulacak "şiirsel yük"tür; Braque'ın lafıyla anekdotik değil, poetik. Çıkış noktamızı buradan alırsak, dosdoğru, folklorun şiir için kaçınılması gereken bir tehlike olduğu sonucuna varabiliriz. İşin nedeni şurada: Halk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz. Nasıl olsun ki bu kelimeler zaten kıpırdamaz bir şekilde birbirlerine bağlanmışlar, alacakları

yükleri zaten önceden almışlardır. Orhan Veli kuşağı şairleri yenilikten sonra daha çok dilin görünür imkânlarını denediler. Bu arada Oktay Rifat, Bedri Rahmi Eyuboğlu gibi bir kısım şairler de, geniş ölçüde, belki en görünür imkânlar olan halk deyimlerine, folklor temlerine yöneldiler. İyi olmadı bu onlar için. Köşelere takılıp kaldılar. Oktay Rifat "sanat endüstrisi" pazarlarına bol sayıda çürük mal sürmek zorunda kaldı. Bedri Rahmi'ye gelince, o onu da yapamadı, iki üç kalın, iki üç sarı kırmızı çizgi çekti, durdu. Oysa bu şairler başka alanlara yönelmesini bilselerdi şiire daha faydalı, daha verimli olacak kişilerdi.

Folklordan kaçınmaya önemli bir sebep daha var: Kişilik. Bakın dikkat ederseniz şiirde kişiliğe bugün eskisinden daha çok önem veriyoruz. Sanırım gelecekte bu daha da çok olacak. Çok güzel de olsa iki şiirin yazanını şair kılmaya yetmemesi, şairi belli olmayan şiirlerin estetiğe konu olmaması bu fikrimi doğruluyor. Kişiliğin tadı şiir dünyasını bir tuttu ki bugün, bir şiiri bir şair yazarsa güzel oluyor da aynı şiiri bir başkası yazınca olmuyor. Mesela Fazıl Hüsnü Dağlarca kişilik sahibi bir şairdir, "Kızılırmak Kıyıları"nı kendi havasından, kendi kişiliğinden geçirerek yazmıştır.

O şiirdeki açı kendi açısıdır, eşyayı ve yaşamayı kavrayış kendi kavrayışı. "Kızılırmak Kıyıları"nın bir soyutlanmış güzelliği vardır, bir de asıl önemlisi salt Fazıl Hüsnü Dağlarca'ya ait olmasından dolayı kazandığı güzellik (Hatta ben yalnız ikincisi var diyorum ya neyse!). İkisi birbirini tamamlıyor. İkincisini aynı zamanda Fazıl Hüsnü Dağlarca değil de bir başka şair yazsaydı ne olurdu? Şu olurdu herhal: Şiir güzel olmazdı ya da hiç değilse o kadar güzel olmazdı. Kendinden çok, şiir yitirirdi. Diyeceğim, kişilik bugün şiirde bunca önemli bir yer tutuyor. Folklordaysa daha çok anonim kalıplar var. Bu kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil. Karacaoğlan'a, Emrah'a, şuna buna büyük şair diyenlerin kulakları çınlasın, kişiliksiz de büyük şair olunacağına iman getirmişler demek. Folklor ve halk deyimleri ancak bir şairi taşıyabilir, fazlasına

dayanacak gücü yoktur. O şair de bugün Oktay Rifat. Ona bile halk deyimlerinin neler ettiğini biliyoruz. Bu böyleyken beş altı güçlü şairin hep birden folklora yanaştığını düşünün, bu derinsiz, sığ alanda bizi allak bullak edecek derecede kişiliklerini birbirinden ayırt etmek imkânlarını bulabilecekler midir acaba? Hiç sanmıyorum. Hem Max Jacob'un kaprislerini, hem Jules Supervielle'in incelikli mısralarını bir arada barındıracak folklorun alnını karışlarım ben.

Şiirde de azalan verimler kanunu var. Dil bir açıdan işlendikçe o alanda elde edilen verimler bir noktadan sonra azalmaya başlıyor. Bu, bir bunalıma yol açıyor. Bunalımlar da yeni şiir alanları, yeni açılar bulunmasıyla sona erer hep. Şiirimizde şimdi yeni bir eğilim başladı. Bir iki yıldır dilin daha iç, daha derin imkânlarıyla baş başayız. Genç şairler yalnız folklor gibi kesin klişelere değil, daha hafif kalıplara bile sırtlarını çevirdiler. İlhan Berk'te, Turgut Uyar'da, Edip Cansever'de bunun ilk güzel örneklerini gördük. Kelimeler bizde de yontuluyor artık. Kelimeler bizde de yerlerinden yarı yarıya koparılıyor, anlamlarından ufak tefek saptırılıyor, yeni yükler yükleniyor kelimelere. Böylece bir kavramın değişik görüntü ya da izlenimleri elde edilerek yeni imajlara, yeni mısralara varılmak isteniyor. Genç şairler hep bunu istiyoruz. Folklor ve klişelerin karşısında öbür kutbu meydana getiren bu durum şiirimizde bir evrimdi. Her evrim gibi haklı ve zorunlu.

A, Ekim 1956

Şiir Anayasaya Aykırıdır

Tabiat ahlakı kovuyor. Nerde bir ahlak türemişse, orada tabiatla ahlak çatışma halinde. Sanatı doğuran mutlaka bu çatışmadır demiyoruz. Ama sanatı besleyen hep bu çatışmadır diyoruz. Tabiat sanatla kurulu düzene karşı başkaldırıyor. İtiyor onu. Hafife alıyor. Bozuyor. Ağuluyor. Sanatlar içinde bu özelliği en çok taşıyan da şiir sanatıdır. O kadar ki bu konuda birçok sanatların genel meselelerini şiir üstünde tartışmak yersiz olmaz: Çünkü Novalis'in bir sözünü uygulayarak diyelim: Her sanat şiire dayanır, hatta şiir bile…

"Şiir alışkanlıklara karşı bir yaylım ateştir." Bu yaylım ateş şiirin konusunda olduğu kadar diyalektiğindedir. Hatta daha çok diyalektiğindedir. Ama ahlaka karşı koyuş şiirin amacı değil. Belki fonksiyonu. Bu iki kavramı birbirine karıştırmamak gerekir. Şiirin çıkış noktasında yapıcılık da yıkıcılık da yoktur. Bir noktadan sonra ise sadece yıkıcılık niteliği kendini gösteriyor.

Kurulu düzene aykırılık estetik içinde daha çok, güzel-çirkin, iyi-kötü kavgası şeklinde kendini sunmuştur. Güzeli yakaladıkları yerde kendilerini gerçeğin yükseltilerinde sanan düşünürler artık pek yok. Onlar neredeyse güzeli gerçeğe, gerçeği güzele indirgiyorlardı. Hatta kimileri eşyanın özüne ilk basamağın güzel olduğunu ileri sürecek kadar aşırıydılar. Ama böyleleri pek yok şimdilerde. Baudelaire'i düşünelim. Baudelaire 1867 yılında öldüğü zaman estetikte yepyeni bir çağ başlamıştır. Baudelaire eskiyi kapamış, yeniyi açmıştır. Daha doğrusu şiir Baudelaire'in serüveninde kendi ipuçlarını bulmuştur. Bazı ipuçları. Onun ölümünden bir yıl sonra Lautréamont'un *Chants de Maldoror*'u yayımlandı. O günden bugüne şairler bin yıllık güzelin yerine çirkini oturttular. Mısralarda

iyi, kötüye yenildi. Tanrının tası tarağı toplayıp göklere çekilmesi, insandaki şeytanın zaferden zafere koşması bu tarihten sonra ortaya çıkan gerçeklerdendir. İnsandaki öz, şiirle, evren içinde kendini deniyor. Kendi kurduğu tanrıların kendine aykırı sonuçlarını yeriyor. Çünkü Tanrı bir sonradan biçimdir. İnsansa önceden bir öz.

Bugün şiirin bir ucu toplumsal planda insan haklarını kolluyor. Bu şiirin çekirdeğinde ahlaki bir kaygı bulunduğundan değil, belki kurulu düzene aykırılık niteliği ağır bastığından oluyor. Çünkü insan haklarındaki ilkeler daha yürürlükte değil. Çünkü o ilkeler kurulu düzenle daha çatışma halinde. Ama onların bir gün toplumlarda geniş olarak uygulandığını, kurulu düzen içinde kaynaşarak ayrılmaz birer parça olduğunu düşünelim, o zaman şiir kollamayacak artık onları. Karşı çıkacak belki onlara. İşte bu noktada gerçekçiler gerçekçisi Jhering'in hukuki mesajı ile akılcılar akılcısı Kant'ın felsefi mesajı birleşiyor galiba. Jhering hukukun oluşmasını toplumda hâkim bir grubun isteklerine uygun olarak tespit eder. Kant ise en geniş anlamda ahlakı tabiatın mutlaka kovacağını söyler. Biri toplumsal hayat bakımından, öbürü felsefi davranış açısından yapılmış bu iki tespit iki gerçeği aydınlığa çıkarıyor. Biri şu: Hiçbir zaman bir toplumdaki ahlak ve hukuk düzeninin, kişioğlunun tabiatına tam uygun olduğu görülemez. Daha uygun olabilir belki, ama tam uygun olduğu görülemez. Öteki de şu: Kişioğlunun tabiatına iyice bitişik bir yönü olan şiir o ahlakla, o hukukla sürekli çatışma durumundadır. Geniş anlamda ahlak hukuku da içine aldığından sadece ahlak diyelim, ahlak tabiata nice aykırı olursa lafını ettiğimiz çatışma onca sert olacaktır.

Baudelaire bir şeye zıttı. Rimbaud ise hiçbir şeyle bağlantılı değildi. Sürrealistler çıkışlarını Rimbaud'yu kök alan bir "révolution" kavramına şartlamışlardı. Dünyanın değiştirilmesi planında Karl Marx'ı, hayatın değiştirilmesi planında Arthur Rimbaud'yu izliyorlardı.

Bugün şiir çağdaş şairlerde yeni alanlar, yeni açılar yaratırten

belirli bir yönde gelişiyor: Başkaldırma yönünde… Günümüz insanının, uygarlığın bugünkü sıkışık biçimlerinde, çıkmaz sokaklarında, labirentlerinde ilerlerken gösterdiği davranışlara uygun düşüyor bu. Bu biçimler, bu sokaklar, bu labirentler uygarlığın kendisiyse, şiir barbarlığın ta kendisi oluyor. Onun için ahlakı kovuyor.

Şiir bütün çağlarda onun için var.

Papirüs, Mayıs 1961

Şiirin Birimi Sözcüklerdir

Her sanat, kendine göre bir yöntemle gelişir. Ayrıca, bütün sanatlar birbirinin içinden yürürler. Sözgelimi, bir şair, aynı zamanda bir portre çizebilir. Bir romancı romanına şiirsel bir tema koyabilir. Bir şair bir olayı anlatabilir. Ama yine de sanatlar arasında bir ayrım görmeye çalışırsak, şu noktaya gelebiliriz: Söz sanatı olduğu halde romanın birimi de bir olaydır, bir tiptir, bir sorundur. Şiirin birimi sözcüklerdir. Şair sözcüklere dayanarak yazar.

Sözcük nedir?

Sözcük aynı zamanda duygudur, düşüncedir, hayatın bütünüdür.

Şunu demek istiyorum: Şair sözcüklere dayanarak yazar, deyince, "söz salatası yapar" demek değil, bu tanım. Şair sözcüklere, kendi araçlarına dayanarak hayatı, durumu açıklamaktadır.

Şiirde dil, düzyazıda olduğundan biraz daha başkadır. Düzyazı için, sözgelimi bir romancı için, dil bir araçtır. Bir düşünceyi, bir durumu anlatmak için bir araçtır. Şiirde dil, hem araçtır, hem de ortamdır. Şiirin, bir yerde, gövdesi gibidir. Kuşun kanatlarıyla uçması gibidir. Bir motor gibi değildir. Bunun için, şiirde dilin ayrı bir işlevi ortaya çıkıyor. Şiir dilin kendisi oluyor bir yerde. Dilde çıkan bir yangın oluyor sözgelimi. Bir zekâ yangını, bir duyarlık yangını gibi. Bu bakımdan, şiirde "masa" sözcüğünün, masadan daha çok bir işlevi de olabiliyor. Masadan başka bir şeyi de anlatabiliyor. Daha esnek oluyor sözcükler. Esneklikleri bakımından da birbirleriyle çağrışım zinciri içinde olabiliyor. Şöyle de açıklanabilir: Düzyazıyı yazan ya da düşünen kişinin (çünkü, düzyazı, nasıl düşünüyorsak öyledir) akılcı, yerine yerleştirici bir tavrı vardır. Şiir ise, duyarlık kökleri de olduğu için, aynı zamanda,

sanki düşünürken yazılmaktadır. Düşündükten sonra değil, düşünürken. O zaman sözcüklerin birbiriyle bağlantıları ayrı olabilmektedir. “Masa” başka bir şeyi de çağrıştırabilmektedir.

Dilin değişmesi, yeni sözcüklerin ortaya çıkması, şairlere yeni ufuklar açmıştır. Gerçekten, yeni çağrışım değerleri ortaya çıkmıştır. Hatta, kafiyeyle şiir yazılsaydı şimdi, yeni kafiyeler ortaya çıkabilirdi.

Hatırlarsak, hece şiirinin tıkandığı, Garip akımının devinime geçtiği ilk günlerde şiir dilimizde kafiyeler tıkanmıştı aslında. Sözgelimi, bir şair kalkıyor, Yahya Kemal’in kafiyeleriyle yazıyordu. Bu belki dilimizin de bir özelliğinden ortaya çıkıyordu. Kafiyeler sınırlanmıştı. Çağrışımlar da tıkanmıştı. Çünkü şiir kendisini aşamıyordu.

Yeni şiir, bir yerde, Türkçeleşme hareketinin hızlanmasıyla büyük atılım olanağı sağlamıştır.

Gerçekten, Orhan Veli, Fazıl Hüsnü, Cahit Külebi gibi şairleri düşünürsek, bunlar, o güne kadar şiir değeri sayılmayan birtakım sözcükleri şiire kattılar. Bu, onlar için önemli bir yakıt işlevi gördü. Bir atılım, bir iticilik sağladı onlara.

Öz Türkçe ise daha sonra büyük atılımını yaptı. Yeni şairlerde yeniden bir yakıt işlevi gördü.

Yalnız burada bir noktaya değinmek istiyorum: Bence şiir, konuşma dilinden çok uzaklaşmamalıdır. Konuşma dilinin çevresinde dönmeli, alacağı şeyleri ordan almalıdır. Dikkat edersek görürüz ki, özleşmede de, dilimize girmiş sözcükler beliriyor zaten. Yani yazı dilinde kalanlar değil de; daha çok kullanılanlar, daha esnek olanlar, çağrışım değeri taşıyanlar. Elbet, bir şiirde yeni sözcük de yeni bir parıltı sağlayabilir. Ama o sözcüğün çağrışım değerinin kullanılarak ortaya çıkması gerek. Yazıda da bu böyle. Demek ki, Türkçenin özleşmesinde bir tutunma olmuş ki, şairlerimiz sözcükleri konuşma dilinden alır gibi, ya da konuşma dilinden alarak şiirlerine koymaktadırlar.

Bu da dilimiz için önemli bir sıçrayıştır, ondan yana yapılacak önemli bir saptamadır.

Yusufçuk, Mayıs 1979

Üzgünüm Leyla

Cahit Külebi, bir toplulukta, kendi kuşağının şairlerinden söz ederken “Bir galaksiyiz biz” demiş. Samanyolu kağnıcısının bu sözleri beni Behçet Necatigil’in “galaksi” içindeki yerini düşünmeye itiyor. Nedir Necatigil’in şiiri? Nerede duruyor? Sanırım, bunun için önce Dağlarca’nın yerine bakmak gerekir. Demiyorum ki Dağlarca onu kendi yörüngesine oturtmuş. Ama bütün öbür yıldızlarla Dağlarca arasında duruyor Necatigil. Kuşağı içinde, hele bir süre, Dağlarca’nın tek tanığı. Yine de şiirsel alışverişi bütün öbürleriyle. Dağlarca bir evren bilinci, daha doğrusu sevinci içinde. Hiçbir şeyi umursamadan dönüp durmakta. Necatigil ise yüzünü öbür tarafa çevirmiş. Ayrımlarını da, benzerliklerini de öbür şairlerle ilişkilerinde bulacaksınız.

Dünyada o. Bir sokakta oturuyor. Evinin numarası var. Mahalle muhtarından konut bildirimi çıkarıyor. Şiiri, tedirgin, çekingen, bezgin, yalnız adamın şiiri. İlk çalışmalarında Cahit Sıtkı yoluyla, hececilerin etkisi altında. Divan şiirinden parodiler getirmeyi de seviyor. Bu ona kendine özgü bir eğleni havası da kazandırıyor. *Çevre*’de, özellikle de *Evler*’de. Orhan Veli ile arkadaşlarının yanında yer aldıktan sonra o eğleni havası kötümser bir humour halinde iyice ortaya çıkacaktır.

Ama Necatigil’in şiirde vardığı uç bu değil. *Arada* kitabıyla eski şiirinin öğelerini dağıtıp yeniden harmanlamış, bir yapı değişikliği istemiştir. Bu aşamada bizim kuşak şairlerine daha çok eğildiği görülür. Dağlarca’nın şiirine de daha çok kulak kabartmaktadır. Ama daha sonra birdenbire Divan şiirinin edasını yeniden benimseyecektir. “Kareler” onun bu yoldaki sıkıntılarının ürünüdür.

Papirüs'te, 1966'da yayımladığı "Ben" başlıklı yazıda şöyle diyordu: "*Güzelim tevriyeler! Divan Şiirini yarı yarıya, onlardan bol bol yararlandığı için severim.*" Gerçi *Evler*'de de "Kareler"in ilk tasarımı vardır; ama orada insancıl hatta toplumsal bir kaygı içindeydi. "Kareler"i ise sonucu alınmamış bir sınama olarak görmek gerekir.

Kendi başına bir şiir Necatigil'in şiiri: Bundan sonrası için bir şey söylenemez; ama ölümüne dek doğurgan bir şiir olamadı. Nitekim kendisini izleyen etkileriyle gelişen hiçbir şair çıkmamıştır. (Muhteşem Sünter'de ve Ece Ayhan'ın ilk şiirlerinde yer yer etkileri var). Bunu söylerken onun şiirimizde katkısını azımsamış mı oluyorum? Değil. Dağlarca da çömez yaratmamıştır. Hatta o, genç şairler üstünde daha da etkisiz kalmıştır. Sanırım, bu, Dağlarca gibi, Necatigil'in de şiirimizin genel kavşak noktaları dışında gelişmiş olmalarıyla, Külebi'nin sözünü ettiği "galaksi"nin uç noktalarında bulunmalarıyla açıklanabilir.

Necatigil son yıllarda eski klasik şiirimize daha da bağlanmaya başlamıştı. Bunu, bir yerde, çağdaş şiire karşı belli bir güvensizlik olarak yorumlayabilir miyiz? Son kitaplarında bunu doğrulayacak tutamaklara pek rastlamıyoruz. Ama konuşmalarında zaman zaman bu izlenimi uyandırıyordu. Prof. Mehmet Kaplan'ın kendisi üstüne yorumlarını fazlaca benimsemişti galiba. Siyasal şiirin ortalığı sarmasından da tedirgin gibiydi.

Bununla birlikte, o doğrultuda hiçbir özlem taşımadığı halde, kendi kuşağı içinde yapıtında toplumsal verilere en çok tedirgin şair odur. Küçük adamın, yorgun argın işten dönen, tedirgin memurun şiiridir onunki. Teknolojinin yenilikleri bir bezginliğe götürmediği anlarda. Necatigil'de parça saplantılar haline gelmekte, bakışlarında yalnız ayrıntılarla ilgilenen tikler yaratmaktadır. Giderek bir alet kutusunun içindekileri yazmaya yönelmesi bundandır. Şiirinde yazı işaretlerinin giderek sözcüklerin yerini daha çok almak istemesi de bundan belki.

İlk şiirlerinde söz klişelerinden parodiler yaratıyor, sözgelimi "Üzgünüm Leyla" diyor, bir şeyin duygularını anlatmak istiyordu; sonra sonra hayattaki klişelere taktı aklını; onların bir anlatım yolunu aramaya yöneldi. Böylece tedirginliği toplumsal olmaktan çıkıp, denebilirse, kötümser bir kişisel felsefe haline gelmeye başladı. Baştan beri çok sevdiği Rilke'ye en benzediği yerler de bu son yıllardaki çalışmalarıdır. Kuşkusuz bunun üstünde durulacaktır. Ama, ben kendi payıma, yine de *Evler*'deki Necatigil'in tiryakisiyim. Yüzüne en çok benzeyen şiirler onlar. Burdan şu çıkıyor: Okur şairin yüzünü hiç görmemeli.

Aydınlık, 12 Mart 1980

Liseli Şairler

Ses dergisi liselerarası bir şiir yarışması açtı. Yarışmanın seçici kurulunda ben de vardım (öbür üyeler Turgut Uyar, Seyit Kemal *[*Karaalioğlu – *S.Ö.]*, Refik Durbaş, Kerem Çalışkan).

200 kadar lise katıldı bu yarışmaya. Her liseden bir şiir. Okul yöneticilerince oluşturulan seçici kurullar ilk elemeyi yapmışlar. "En iyi" buldukları şiiri dergiye yollamışlar. Her okulda en az beş kişinin *Ses*'in yarışmasına katıldığını varsayarsak, demek, en az 1000 liselinin şiiri söz konusu. Az bir sayı değil.

Benim inceleme olanağı bulduğum 200 şiir liseli gençlerin yapıtları üstüne toptan söz söyleme hakkı doğurur mu? Denebilir ki, ilk elemenin okullarda öğretmenlerce yapılmış, ayrıca resmi bir işleme bağlanmış olması (lise müdürlükleri her okulda birinci seçilmiş şiirleri onaylayarak dergiye yolluyor), bazı güzel şiirlerin şu ya da bu biçimde sakıncalı görülerek saf dışı bırakılmalarına yol açmıştır. Üstüne üstlük, okul beğenisi şiir temaları yönünden çok şeyin yolunu tıkayacak niteliktedir. Öte yandan, gerçek bir şiir tutkusu taşıyan genç şairin *Ses* gibi şimdiye dek söz sanatlarına, şiire, öyküye hiç yaklaşmamış, yabancı kalmış bir magazinin açtığı yarışma karşısında istekli olmayacağı, asıl özleminin sanat, edebiyat dergilerinde boy göstermek olacağı da düşünülebilir. Bütün bunlar doğru. Doğru ya, 200 lisenin her birinden seçilerek gelmiş 200 genç şairin yapıtı var ortada.

Sanat düzeyi nice olursa olsun, bunların ortak özellikleri, liselerdeki edebiyat, şiir eğitiminin yansılarını, dil değerlerini gösterme yönünden bir şeyler söylemekte. Elbet, bu yarışmada, daha başlangıçta saf dışı kalmış ya da bırakılmış birkaç değerli genç şair

olabilir. Onlar nasıl olsa her şeyi aşarak sanat alanında boy gösterecekler, kendilerini kanıtlayacaklardır. Yarışmalar da, ödüller de, birer ölçü olamaz onlar için.

Ben burda, yukarda sözünü ettiğim ortak özellikler üstünde durmak istiyorum.

Biçimlenmemiş (amorf) şiirler bunlar. En büyük ortak özellikleri, ülkemizde yazılmış ve yazılmakta olan hiçbir şiire benzememelerinde toplanıyor. Hele yarışmada derece alan birkaç yapıtı ayrık tutarsak, bütün bu... 200 şairin çok büyük bir çoğunluğunun hangi şairleri sevdikleri, hangi şiir değerleriyle beslendikleri belli olmuyor.

Aruzla yazılmış tek şiir yok. Hece şiirinin ölçüleri bırakılmış. Garip şiirinin getirdiklerine rastlanmıyor. Toplumcu şiir geleneğinin getirdikleri deseniz, o da öyle. 1950 kuşağının hiç izlenmediği anlaşılıyor. 1960'tan sonrakiler? Onlarla da bir benzerlik yok.

Bu konuda Turgut Uyar'la konuştuk. O da aynı kanıda olduğunu söyledi. Beğeni düzeyi önemli değil, ama bütün bütüne köksüz, tutamaksız bir şiir. Nereye bağlayacağız onu? Hangi kaynaklarla beslenmiş, neleri örnek almış bu genç arkadaşlar? Düşündüm durdum. Belki de, *Hürriyet*, *Kelebek*, *Hafta Sonu* gibi yayın organlarında çıkan ve şiirimizin gelişimiyle uzaktan yakından ilgisi olmayan "içdökü" parçalarıyla bir koşutluk söz konusu. Belki diyorum, çünkü bunlar onlara da pek benzemiyor.

Burdan şöyle bir sonuca varmak olası: Liselerde Divan şiiri, klasik şiir bütünüyle önemini yitirmiş. Halk şiiri geleneği biraz küçümsenmeye başlamış. Yahya Kemal geçmişe havale edilmiş. 1940'lardan sonra gelişen akımlar ve devinimler hiç tanıtılamamış. Nâzım? Bazı şiirlerde kulaktan dolma bir Nâzım tıkırtısına rastlanıyor. Gelgelelim, Nâzım'ın sesi daha çok köy, kasaba güzellemeleri için, ulusalcı diyebileceğimiz övgüler için kullanılmakta. Duyarlık yönünden, ölçülerini unutmuş, tutamaklarını yitirmiş bir hece şiiri (1935'lerinki)... Kimi zaman

rastlanan hümanizm çabası da, düşünce ve kavramlardan çok terimlere dayalı.

Şiirlerde dilin iyiden iyiye özleştiği dikkati çekiyor. Çok eski, yıpranmış temalar bile Öz Türkçe sözcüklerle anlatılmaya çalışılmış. Dil devriminin okullarda nice yaygınlaştığını ortaya koyan bir gösterge bu. İncelediğim 200 şiirde yeni sözcüklerin genellikle yerinde kullanıldığını (yani o sözcüklerle düşünüldüğünü) gördüm. Eski sözcüklerde ise, tersine, yazım ve kullanış yanlışlarına bol bol rastlanmakta. Bu da, son yıllarda, okullarda dil kaygısının her şeyden önce geldiğini gösteriyor.

Liseli genç şiir arayıcısının daha çok *Hürriyet*, *Hafta Sonu*, *Kelebek* gibi yayın organlarında çıkmış amatör şiirleri (takvim şiirlerini, radyo reklamlarında okunan biçimsiz, yoz şiirleri...) çıkış noktası olarak alıyor olmaları oldukça düşündürücü bir şey. Hadi günümüz sanatını izleyemediler diyelim, ama, demek önlerinde duran ders kitaplarındaki şiirler de bir örnek olamamış onlara. Buna olanak var mı acaba? Kimbilir, belki de *Ses* dergisi yarışması için okullarda oluşturulan seçici kurul üyelerinin, yeni çoğunca Türkçe öğretmenlerinin beğenileri bu düzeydi. Ama o zaman durum daha da düşündürücü olmuyor mu?

Sorun şiirden uzaklaşma değil, yoz bir şiire doğru yönelmedir. Türkçe eğitim sistemimiz bunu önleyemiyor demek. Oysa lise çağları bir genç şair için en anlamlı dönemdir. Genç liseli daha donunu bağlamayı öğrenememiş bir şiire yöneliyorsa, bunda Türkçe öğretmenlerinin vebali büyüktür, diyorum.

Milliyet Sanat Dergisi, 1 Haziran 1981

“Ya Onlardan Biri Daha İyiyse?..”

Melisa Gürpınar’ın *Geceyarısı Notları*’nı severek okudum. Doğrusu, beklemiyordum ondan böyle bir başarıyı. Kitaba uzun süre yaklaşamamamın bir nedeni de buydu belki. İlk yapıtı, *Umut Pembeleri* bende bir iz bırakmamıştı. O kitabı çıkardıktan bir süre sonra yazı alanından çekildi Melisa; yıllarca sürdü bu. Her şeyden koptu, diyordum, zaten eskiden de neydi ki?... Geçen yıl *Geceyarısı Notları* çıktı. Zaman zaman karşılaştığımızda ödüm kopuyordu, yeni kitabını nasıl bulduğumu soracak diye. İş öyle değilmiş ama. O uzun süre bir gelişim süreci olmuş. *Geceyarısı Notları* 120 sayfalık uzun bir şiir. Melisa kendi hayatını anlatıyor. Ama alttan alta bütün bir İstanbul, bütün bir Türkiye toplumu var kitapta. “İnsan Manzaraları”var. Uzun şiirin bu kadar rahat geliştiğine pek aza tanık oldum. Yalnız “ozan” sözcüğünün yüzlerce kez yinelenişine tutuldum. Melisa bağlantı noktası, nakarat olarak kullanıyor o sözcüğü. Başka bir öğe bulsaydı daha iyi ederdi. İyice ayrık bir plandan bütüne ışık düşürme durumu ortaya çıkıyor.

Ülkemizde çok şiir kitabı yayımlanıyor. Bunların büyük bir bölümünün de dağıtımı hemen hiç yapılmıyor. Geçende S. Aldanır’dan söz etmiştim. S. Aldanır’ın şiirini seven bazı arkadaşlar kitabın çıktığını benim yazımdan öğrenmişler; kitapçılarda aramışlar, bulamamışlar. Ben de bir rastlantıyla (Sedat Simavi Edebiyat Ödülü’ne katıldığım için) edinebilmiştim.

Dostum A. Remzi İnanç’ın *Dilsu* adlı yapıtını da, o yollamasa, kitapçılarda bulamazdım belki. *Dilsu*’ya karşı nesnel olamam. Yalnız A. Remzi’nin dili “su gibi akıtmak” çabasında olduğunu belirtmeliyim. Ayrıca şiirin onun tüm hayatını doldurduğunu

söylemeliyim. Kitaptaki iki şiiri daha önce *Papirüs*'te yayımlamıştım. Yer yer ilginç ve erotik bir kıvam taşıyan dilsu'larda A. Remzi'nin işi bazen dağıttığı da görülüyor. Sevdiğim "Buluşma" adlı şiirin ilk bölüğünü alıyorum:

Seviyoruz ya senle biz
alt katlarına iniyoruz birbirimizin
dizlerin yeşermiyor mu ansızın
birden çıkıyoruz
beynin serseri tavanına
buluşmanın telaşlı noktasından.

Kitaptaki siyasal temalı şiirlerden pek tat alamadım. Bence dilsu'lar onlarda tam bir akış gösteremiyor. Nesnel olamam, dedim demin. Gerçekten, çok severim A. Remzi'yi; şiiriyle kendisi birbirine karışmıştır benim için. A. Remzi yalınlaştıkça kazanıyor. O zaman Türkçede söz sahibi olabiliyor.

Herkes yalın yazsın demiyorum. Ama kimilerine yalınlık yakışıyor. Kimilerinin de yalınlığa gereksinimi oluyor.

Zaten bugün konuştuğumuz Türkçe adamakıllı yalın bir dil.

Gazetede okudum, dilimiz, dünyada en çok konuşulan ilk beş dil arasındaymış. Beni önce biraz şaşırttı bu. Sonra gönendim. Sonra da bu gönencimin boş olduğunu anladım. Fransızca basılan bir kitap Fransızca konuşulan her yerde aynı kitaptır. Ve aynı Fransızca söz konusudur. Türkçe için durum öyle mi? Ülkemizin içinde bile iki Türkçe çarpışıyor.

Hep söyleriz, Türkçemiz güzeldir diye. Ama bakın İspanyolca nasıl kötü:

"*Cervantes'i, Quevedo'yu saymazsak, bir İspanyol edebiyatı yok. Dilimiz çok yoksul da ondan. Sözgelimi hem uyku, hem düş kavramı için aynı sözcüğü* ["sueño"] *kullanıyoruz. Ayrıca çirkin bir dil İspanyolca. Neruda bir gün bana İspanyolca yazılabileceğine inanmadığını söylemişti. Ben de zaten pek bir şey yazılmadığını söyleyerek karşılık vermiştim. Bu böyle ya, İspanyolca yazmak*

zorundayım; yazgım bu benim.”

Yukarıdaki sözler Borges’in. Bir yazarın kendi anadiline karşı bu tür tavır alışını fazlaca acımasız bulabiliriz. Ama, n’eyleyelim ki, böyle düşünüyor Borges. Borges ki İspanyolca’nın ulularından.

Aşağı yukarı bu sözleri okuduğum günlerde geçmiş bir olayı anımsıyorum şimdi. İstiklal Marşı’nın güncellik kazandığı günlerden biriydi. Birkaç kişi oturmuş konuşuyorduk. Daha önce hiç görmediğim bir genç de katılmıştı aramıza. Arkadaşlardan biri, “Keşke” dedi, “İstiklal Marşı için açılan yarışmaya katılmış öbür şiirler de yayımlansa. Hepsini görmüş olurduk.” Yeni tanıdığım genç buna şiddetle karşı çıktı. Öfkelenmişti birden, boyun damarları kabarıp inmeye başlamıştı. Ona göre İstiklal Marşı’mız, İstiklal Marşı’mızdı; öbür şiirlerin yayımlanması sakıncalı olurdu; kendimizi inkâr etmek olurdu. Nedenini sorduk. Şöyle karşılık verdi yeni genç:

— Ya onlardan biri daha iyiyse?..

Burda sorun İstiklal Marşı yarışması değil. Ayrıca bugün, birçok şairin, Mehmet Akif’in devreye girmesi üzerine yapıtlarını yarışmadan çektiğini de öğrenmiş bulunuyoruz. Seçme işlemi (TBMM oylaması) iki aday yapıt arasında yapılmış: Mehmet Akif’in ve Muhittin Baha’nın *[*Pars *(?) – S.Ö.]* şiirleri. Yani “İstiklal Marşı Yarışmasına Katılan Şiirler” adlı bir kitap düşünülemez.

Ama yeni gencin bağnazlığı ürpertmişti beni.

Bir de Borges’in sözlerini düşünün.

Yazko Somut, 22 Nisan 1983

3 Yahya Kemal

“Ezelî mağfiretin böyle bir ikliminde
Altının göz boyamaz kalpı kadar halisi de.”

dizelerine rağmen mütevekkil yurttaş yaklaşımının arasına giren uzaklığı fark etmiş olmalıdır Yahya Kemal. Kuşku yok: Yurttaş geçen yıllar içinde de hep mütevekkil kalacaktır, ama bu tevekkülün barındırdığı uyum bozulacaktır. Cumhur giderek yaşanan gerçeği daha olumsuz biçimde görmeye başlayacak, başkaldırmasa bile hep ikinci konumda olduğunu bilecektir. Üretim sürecine ilişkin bir olgudur bu.

1935 yılında İstanbul Valiliği’nce düzenlenen “imar” konusundaki bir toplantıda yaptığı konuşmada şunları söylüyor Yahya Kemal:

“*Hars ile* science, *dünyada hiçbir zaman berâber olamaz. Mâmuriyet, istihlâk ve istihsâl hadisesinden vücuda gelir*.”

İmparatorluğun başkentini “üretim” ele geçirdikçe, *tüketicilerin* kenti *üreticilerin,* yani iç göçün getirip yığdığı çalışanların kentine dönüştükçe, Yahya Kemal kültür ve sanat daha böylesine *kitleselleşmeden* yabancılaşmış gibiydi ona. Bir göçebe olarak sığındığı Park Otel’de yazdığı her dize, bir ağıttı artık.

Yahya Kemal’in çok sevdiği İstanbul’da bir göçebe olarak yaşaması, bir ev edinmemesi, yazımın başında da belirttiğim gibi, tuhaf ve düşündürücü bir olgudur. Dili ve tarihi kendine *yurt* edinen ölümden korkmadığı gibi, belki bir ev edinmeyi de gereksiz bulmuştu.

Türklüğün simgelerinden biri saydığı bir servi gölgesi ve bir taş. 1 Kasım 1958 günü Cerrahpaşa Hastanesi’nde ölen Yahya Kemal, tüm

macerasının bundan ibaret olacağını çok önceden mi anlamıştı acaba?

"Mümin, mütevekkil ve yoksul" olan İstanbul'un Cumhuru, artık tek dizesini bile anımsamıyor Yahya Kemal'in. Lahmacun ve kokoreç kokularının yükseldiği sokaklarından, İbrahim Tatlıses'in, Küçük Emrah'ın, Tüdanya'nın çok farklı bir duyarlığı dışa vuran şarkıları tarafından bastırılıyor şiiri. Itrî'nin ve Dede Efendi'nin bastırıldığı gibi.

Bir söylen artık Yahya Kemal.
Okur yazarlar arasında bile.
Günler kısaldı. Kanlıca'nın ihtiyarları
Bir bir hatırlamakta geçen sonbaharları.
Yalnız bir semti sevmek için ömrümüz kısa…
Yazlar yavaşça bitmese, günler kısalmasa…
İçtik bu nâdir içkiyi yıllarca kanmadık…
Bir böyle zevke tek bir ömür yetmiyor, yazık!
Ölmek kaderde var, bize ürküntü vermiyor;
Lâkin vatandan ayrılışın ızdırâbı zor.
Hiç dönmemek ölüm gecesinden bu sâhile,
Bitmez bir özleyiştir, ölümden beter bile.

Yahya Kemal şiirin dil işi olduğunu kavrayan ilk şairimiz. Bir başına bu sözün pek bir şey anlatmadığı söylenebilir. Onun için hemen ekleyelim: İyice bilinçli bir biçimde kavrayan ilk şairimiz. Batı'dan yüksek bir beğeniyle dönmüştü; Türkçe söz sanatlarını iyi incelemişti. Bunu, sözleri, yazıları, konuşmaları ile yaptı; ama daha çok da şiiriyle gerçekleştirdi.

Gerçi Tanzimat şairlerinde Türkçe özlemi belirmişti. Ziya Paşa ünlü "Şiir ve İnşa" yazısında edebiyatın Türkçeleşmesi, yazı dilinin konuşma diline dayanması gerektiğini söylemiş, bir çeşit öngörüde bulunmuştu. Şinasi de eski dile karşı çıkıyordu. Hele Namık Kemal eski şiiri yalnız dil yönünden değil, beğeni ve içerik yönünden de didiklemişti. Ne var ki bütün bunlar birer özlem, birer öneri olmaktan ileri gitmiyordu. Sözü edilen şairler kendilerini

izleyenlerle (Abdülhak Hamid Tarhan, Recaizade Mahmud Ekrem…) birlikte şiiri ve dili iç içe göremediler.

Baudelaire 1867'de öldü. Namık Kemal'in yurtdışına kaçışı da aynı tarihe rastlar. Tevfik Fikret'in doğum tarihi de 1867. Bizim Batı etkisindeki Tanzimatçıların ve Servet-i Fünuncuların Batı edebiyatıyla ilişkilerinin derinlik derecesini bu tarih yeterince açıklar. Namık Kemal de, Tevfik Fikret de bir Baudelaire'in varlığından habersizdiler.

Yahya Kemal'in deneyi öyle olmadı. Bilinçli ve yüklüdür o.

Divandan sonra şiirimiz işe bir sıfır noktasından başlamıştı. Şairin temel kaynakları azalmış, yararlanabileceği birikmiş deneyler oldukça alt bir düzeye inmişti. Tanzimat şiirinde kavramların üzerinde bir sözcük kabuğu oluşamadı. Servet-i Fünun döneminde ise kavramların dışında bir kabuk çalışması öne geçti. Ataç'ın deyişiyle "olmayan bir dille" yazmaya sürüklenmişlerdi onlar. Milli Edebiyat deviniminin elinde yalnız konular (hatta tek konu, tek tema) vardı; şiir bir araçtı, o kadar. Bugünden bakarsak, bir iki ad dışında, Tanzimattan 1900'lü yılların başına kadar, hemen tüm şairlerimiz, şiir sanatı yönünden ve elbet birikmiş deneyler mirasından yararlanamadıkları için, ilkeldiler.

Cahit Tanyol, *Türk Edebiyatında Yahya Kemal* adlı çok değerli "inceleme ve anı" kitabında, Yahya Kemal'in Mallarmé'nin şu sözlerini sık sık andığına tanık olduğunu belirtir: "*Şiir sözcüklerle yazılır.*" Yahya Kemal, Cahit Tanyol'a kendi sanat görüşünü ve deneyini özetleyen şu sözleri de sık sık yinelermiş: "… *Ben Paris'teyken bir ayağım Quartier Latin'de, diğer ayağım Siyasal Bilgiler Okulundaydı. Hugo'yu, Baudelaire'i, Mallarmé'yi, Verlaine'i okur, o dönemin Fransa'sına egemen olan şiir akımlarıyla orada haşır neşir olurdum. Okulda ise Albert Sorel'i dinler; dil, tarih, toplum bilincinin nelerden ibaret olduğunu öğrenirdim.*"

Daha, "Bulunmuş Sahifeler" başlığı altında yayımlanan ilk şiirleriyle usta olarak beliren Yahya Kemal doğrudan konuşma

diline yöneldi. Oradan çıkış yaparak şiirimize Türkçenin iç sesini de getirdi. Bu ses, sadece şiirsel duyarlığın değil, o günlerdeki okumuş kişi duyarlığının da karşılığıydı. Yahya Kemal'e o günlerde konuşma dili yetiyordu; ama, kendi büyük deneyiyle, konuşma diline yazı dilinden aldığı terimleri somutlama ve onları sözcük haline getirme olanağı da sağladı. Paris'te bazı Fransız şairlerinin Parnasse'çı tavırlarına yakından tanık olmuş, biçim kusursuzluğunun şiirde ne anlama geldiğini öğrenmişti.

Bir yoğurma sanatı kurdu.

İlk modern şairimiz de (Ahmet Haşim'le birlikte) odur. Ayrıca Yahya Kemal tensel, erotik temaları şiirimize ilk getiren sanatçıdır.

Bugünkü Türkçenin bazı noktalarda billurlaşması Yahya Kemal'i "hazla" *[*"hızla" *(?) – S.Ö.]* eskitiyor; ama, bu arada, onun üzerindeki etkilerin daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmasına da yardımcı oluyor. Sözgelimi "Çin Kâsesi"nde Baudelaire'in bazı şiirlerini, bu arada "Yolculuğa Çağrı"sını bulurdum. Değil. Théodore de Banville var o şiirde. İkincil şairlerin etkileri daha çok Yahya Kemal'de. Mallarmé değil de, Musset sözgelimi. Ancak, asıl Yahya Kemal, o etkilerin aşıldığı ve iyice görünmez olduğu yerde başlar.

Getirdiği gür ve bakımlı şiirle Yahya Kemal çağdaşımız ve ağabeyimizdir. Kendi yazdığı dönemdeki, kendinden hemen önceki ve hemen sonraki sanatçıların çok büyük bir bölüğünü etkilemiştir. Hiçbir sanatçı onun şiirine kayıtsız kalmadı. 1967'de, *Papirüs*'te, Nâzım Hikmet üzerine yazdığım yazıda[3] onu etkileyen Türk şairlerini saymak istemiş, fazla bir kaynak bulamamıştım. Bir gün Memet Fuat'a rastladım. "Yahya Kemal'i unutmuşsun" dedi.

Şimdi soru: 1987'de, 2 Nisan Perşembe gününde Yahya Kemal'in şiiri nerede durur?

Yine başköşede elbet.

Ama bir noktayı da açmak gerekir. Öteden beri, daha doğrusu

ölümünden ve kitaplarının yayımlanmasından sonra, onun şiiri iki bölümde değerlendirilir: *Kendi Gök Kubbemiz'*deki ürünler ve *Eski Şiirin Rüzgârıyle* yazdıkları. Bir de rubaileri var.

Eski Şiirin Rüzgârıyle yazdıkları şairin çok özel bir uzanımının ürünleri. Sanatına bir şey kazandırmıyor; ama ondan bir şeyler götürdüğü de söylenemez. Bunlarda çoğunca Nedim'i çıkış noktası yapması Yahya Kemal'deki dize-altı humouru dizelerin üstüne de çıkarır. Ancak sık sık ulaşılan lirizm olanağı, bu şiirde baştan yitirilmiş oluyor. Dekadan bir girişimin incelikleri dil yabancılaşması (kendisi için değil elbet, bizim için, okur için, şiir için) nedeniyle bir resif sanatına dönüşüyor.

*Kendi Gök Kubbemiz'*de Yahya Kemal'in başyapıtları var: "Açık Deniz", "Itrî", "Erenköyü'nde Bahar", "Nazar", "Ses", "Çin Kâsesi", "Deniz Türküsü" … Gerçek Yahya Kemal bunlardır. Şiirimizdeki büyük çalkantıyı bunlar yarattı.

Bugün, Erenköy, o şiirle de var; Türk Sanat Müziği, "Itrî" şiiri olmadan eksik kalır. Ben, Sicilya'yı bile, testileri bile, "Sicilyalı Kızlar" şiirinden ayıramıyorum. "Ses"siz Bebek düşünemem.

Yahya Kemal etkilerini de, işlevini de bunlarla gerçekleştirmiştir. Türk şiirinde ilk kez bireyin profiline rastlarsınız. İstanbul bir roman kişisi gibi canlanır. ("Roma'nın Şarkı" Yahya Kemal şiirinin de şark'ıdır). Bu şiirler dünyanın her yerinde ve her dönem için gerçek şiirlerdir.

Her şey gibi şiir de eskir. Has şiir, eskiyince bir şeyler yitirir elbet; buna karşılık kazandığı bir şeyler de vardır. Daha çok kendisi olur. Sarsılmazlık, öykünülmezlik kazanır. Değerine bir antik değer katsayısı da eklenir. Bunlar onlardandır. Üstelik bu şiirlerde öyle bir tazelik vardır ki kolay kolay solmayacağı kanısındayım. Her biri bir öykü içeren, hüzünle ironinin yer değiştire değiştire, en yalın durumlarda bile lirizmi yoklamadan edemediği parçalar. Daha usta, daha şair olunamaz. İmge yok. Ya da doğrudan yok. İyi ki yok, diyorum. Olsa, belki yapamazdı. Mazmun fobisi ona imgeyi de

gözden çıkarttı. Ama geleneksel söz sanatlarıyla ilişkisinin kesilmemesine yaradı.

Tensel tatlar dedim demin. Temelde bir aşk ve İstanbul şairidir Yahya Kemal. Bu konuda daha önce şöyle yazmıştım: Aşkın büyük bir tutku olması ya da büyük bir tutku halinde şiire akması ilk Yahya Kemal'de ve Ahmet Haşim'le başlamıştır. Sevgiliyle yatılabilmektedir artık. Ağzında kanlı bir gül vardır sevgilinin; öptükçe susatan bir öz vardır. Yahya Kemal'de sevgili çok diri ve çok dişi bir kadındır (solgun da olsa); Boğaziçi'nde büyük ve adı belli bir köşkte oturur. Güç ulaşılır bir kadındır. Ne var ki vuslat demi geçmişte kalmıştır. Yaşanmış olan, bir daha yaşanmayacak gibidir. Ayrılığın acısı yerini bundan böyle anıların tadına bırakmalıdır. Yahya Kemal'in imparatorluk görüşüyle aşk şiirleri arasında tam bir tutarlılık, hiç değilse bir paralellik vardır. Yıkılan imparatorluk ve kişinin yaşlılığı… Zaferler geride kalmıştır, ama zaferdir onlar, unutulmayacaktır. Sevgili tek kişinin sevgilisi değildir, herkesçe sevilen, özlenen biridir. Bir "saltanatın güzelliği"dir o, "geçmiş zamanın parıltısı, özüdür."

*Kendi Gök Kubbemiz'*de bu görüşlerin daha dolaysız ortaya konduğu, ama o arada çok büyük bir kayma, bir nitelik değişmesi de gösterildiği şiirler var: "Süleymaniye'de Bayram Sabahı", "Ziyaret", "Atik-Valde'den İnen Sokakta" gibi, "Kocamustâpaşa" gibi. Üsküdar şiirleri gibi. Bunlar bugün üçüncü bir Yahya Kemal'in ürünleri gibi görünüyor. Düş kırıklığı içinde fetih duygusunun bir saplantı haline geldiği bir ruh hali söz konusudur. Artık kerpiç evler bile Yahya Kemal'i fetih duygusuna götürmektedir. Sözcük dağarcığı küçülmüştür; konuşma dili öbür yapıtlardaki işlevini yitirmiş gibidir. Yahya Kemal, dil kıvamı açısından bu şiirlerde *Eski Şiirin Rüzgârıyle* yazdıklarından daha gerilerde bir yerlere düşer. Sözcükler değil, kavramlar konuşmaya başlamıştır artık sanki. Eski dönemin söz varlığını günümüzdeki İlim Yayma Vakfı'na ve Aydınlar Ocağı'na bağışlamıştır.

Yineleme başlar. Yahya Kemal bu tür şiire, hiç değilse onun bu kadarına hazır değildir. Hayyam, ölüm korkusuyla, camiye gitmeye başlar. Sürünceme.

Sanırım, Yahya Kemal bu şiirleri bir bütün haline getirmek istiyor, ama eli de bu işe bir türlü gitmiyordu. Yinelemelerle dolu olmaları, orta yerlerinden birbirine geçmeleri de bunu gösteriyor. Sözgelimi, "Ziyaret" şiiri, "Atik-Valde'den İnen Sokakta" şiirine gövdesinin yarısını verir, o kendini orta yerinden "Kocamustâpaşa" şiirine devreder. "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda bir bütün kurulmak istenirse de, gerçekleştirilemez. Yine de bu şiiri öbürlerinden ayırıyorum. Onda yukarıda andığım başyapıtlardan da çizgiler var.

Bu şiirlerde Yahya Kemal ilk kez başka bir Türk şairini, Mehmet Akif'i anımsatır. Hamdullah Suphi Tanrıöver'in 1918'de Ruşen Eşref'le yaptığı söyleşide "Bir de putperest şairimiz var" dediği Yahya Kemal 1940'lı yılların ortalarından sonra dini bütün bir sanatçı olup çıkacaktır. Daha doğrusu öyle görünecektir. Bu tavır ve görüş değişikliğinin cumhuriyetten sonra gelen yeni değerlere karşı tepkiden doğduğu çok söylendi. Aslında şu da var: Türk şiirinde art arda gerçekleşen iki büyük patlamanın (Nâzım Hikmet ve Garip) Yahya Kemal'i hiç etkilememiş, onda hiçbir tepkiye yol açmamış olması da beklenemezdi. Geleneksel şiir profesyonellerine (Nihat Sami Banarlı, vb.) teslim oluşu, yaşlılığın yanında, biraz da bundan değil midir? Bu şiirleri onun tamamlanmamış deneyleri olarak görüyorum. Şiirinin baştan oluşmuş yapısı da buna elverişli değildi. Yahya Kemal, Mehmet Akif'in (onu daha baştan hiç sevmediğini biliyoruz) manzum vaazlarına düşmek istemezdi elbet. O şiirlerde bir mimari değer ortaya koymak istediği de söylenebilir. O değeri "mabedler"de aradı. Yahya Kemal Enstitüsü'nün yayınlarında bu şiirleri temele oturtarak, şairi bütünüyle tanıtma yönünden yapaylığa, hatta, niçin söylemeyeyim, edebi bir sahteciliğe başvurulduğunu, sonuçta şaire en büyük haksızlığı yaptığını da

belirtmek doğru olur. Yine de araştırmayı derinleştirmek gerekir. Yahya Kemal'in son yıllarında, şiirini böyle bir temele oturtmak istediği de anlaşılıyor.

Cahit Tanyol, onun "Kocamustâpaşa", "Atik-Valde'den İnen Sokakta" gibi şiirlerinin tamamlanıp yayımlanmadığı dönemlerde, başucunda *Safahat*'ı ve *Cevdet Paşa Tarihi*'ni gördüğünü anımsıyor. Ve ekliyor: "*İşte, Yahya Kemal, yaşamının üçüncü, yani son döneminde, ölümü tarihsel ve dinsel bir kefen olarak düşünür. Tekke Müslümanlığının yerini sofuların hoşuna giden bir cami Müslümanlığı alır.*"

Tanzimat ve Servet-i Fünun için riskli ve açıklayıcı bir tarih söylemiştim yukarıda: 1867.

Yahya Kemal de 1071'e fena bağlandı. Bu, onu sonunda Ziya Gökalp'ten bile koparacak.

Kısacası, 2 Nisan 1987 Perşembe günü 3 Yahya Kemal var.

Ama şiirsel gerçeklik olarak tek Yahya Kemal: O başyapıtlar, Türkçeyi dirilten, bir bakıma da kuran o şiirler: Yukarıda birkaçını saydım.

Gergedan, Nisan 1987

3 Altında "1966" tarihi bulunmakla birlikte, bu kitapta yer alan "Nâzım Hikmet" başlıklı yazı olsa gerek (S.Ö.)

Önceki Kuşakta İkinci Yeni Etkisi

Türk edebiyat tarihinde kendinden önceki kuşakları da etkilemiş, hiç yoksa onlara yeni coşkular kazandırmış iki devinim var: Servet-i Fünuncular ve İkinci Yeni. Bir kuşağın kendinden sonrakileri etkilemesi çok doğal. Ama tersi, az rastlanan bir şey olmalı. Aslında İkinci Yeni üzerine yazı yazmak isteği yok içimde. Bizler kendimizi tam da göremeyiz belki. Bu konuda önemli olan daha çok anılarımızdır. Yazsak, ne yazacağız? Her devinimin bir iç çatışması da var. Bunu başkalarının daha iyi görebileceği kanısındayım. Anılar, evet, anıları yazmalıyım. Bir gün yazarım.

Yine de bu "önceki kuşak"la ilgili düşüncemi burda söylemek durumundayım. O ki söz verdim *Argos*'a, o ki aklıma başka şey de gelmiyor...

Önceki kuşak şairleri, ya da daha önce yazmakta olan şairler içinde, İkinci Yeni'den etkilenenler de oldu, etkilenmeyenler de. Genellikle şu: İkinci Yeni ortaya çıkınca öteden beri yazmakta olan bazı sanatçılar, kendi doğrultularında harekete geçtiler.

Dağlarca hiçbir akımdan, hiçbir devinimden, hiçbir sanatçıdan etkilenmemiş bir şair. Başlangıçtaki Necip Fazıl etkisini de onca büyütmemek gerektiğini yıllar önce vurgulamıştım. Bu niteliğiyle, elbet, İkinci Yeni de Dağlarca için yeni bir iti yaratmadı. O, zaten Garip'ten de, Garipçilerin girdikleri yeni evreden de (halk olarak sanat) uzakta duruyordu. Genç şairleri fazla izlediğini de sanmıyorum. Üstelik İkinci Yeni'nin ortaya çıkışı sırasında Dağlarca bu devinime tam ters bir yola girmişti. Sezgi şiirinden bütünüyle usçul (rasyonel) bir şiire kaymaya başlamıştı. *Âsû* (1955) bu kaymanın geçiş yapıtıdır. *Batı Acısı* (1958) ise somut örneği.

(Dağlarca kimseden etkilenmedi, ama kimseyi de etkileyemedi.)

Önceki kuşaktan, İkinci Yeni ile gerçek bir sorunsalı bulunan bir usta var: Oktay Rifat. Türkçenin en büyük temsilcilerinden biri olan bu usta, 1955'te, *Yeditepe* dergisinde kendisiyle yapılan bir konuşmada, şiirin, "halkın derdine" çareler arayan bir sanat olduğunu vurguladıktan bir iki ay sonra *Perçemli Sokak*'ı yayımlayıverdi. Yani en pratik toplumcu sanat görüşünden en soyut plana kaydı. Hem de bir iki ay içinde. Yıl 1955. Bizlerin şiirleri dergilerde bir süredir görünüp duruyor. Sözgelimi benim ilk şiirim "Şarkısıbeyaz" Ocak 1953'te yayımlanmış. Ece Ayhan "Kudüs Fareleri"ni yazmış. Sezai, "Balkon"u yayımlamış. Muzaffer Erdost *Pazar Postası*'nda genç şairlere atış alanı açmış ve tartışmayı başlatmış.

Perçemli Sokak ve onun ünlü önsözü için bir şey (hele bugün) diyemeyiz. İkinci Yeni olmasaydı o kitap yine yayımlanacaktı diyenler de çıkacaktır. Ama kitap o söylemle, o tarihte ve o önsözle mi yayımlanacaktı? Bu bir sorudur. Soruyu bırakalım. Sorunsallık şurda: Oktay Rifat yıllar sonra o kitabıyla İkinci Yeni'nin kurucusu olduğunu söyleyecek... Oktay Rifat daha sonra kendi şiirini yeni alanlara çıkardı, en güzeli en verimliyi aradı ve buldu. Ayrı şey. Ama o lafı etmemesi gerekirdi. Yanlış o laf. Gerçek şu: İkinci Yeni Oktay Rifat'ta yaratıcı bir coşku uyandırmıştır. Ve *Perçemli Sokak*'ın İkinci Yeni'yle hiçbir bağı yoktur.

Başka bir usta da, Melih Cevdet Anday da, o yıllarda şiirini gözden geçirme gereğini duydu. Böyle denebilir mi? *Yan Yana*'dan (1956) sonraki kitabında, *Kolları Bağlı Odysseus*'ta (1963) çok belirli bir değişiklik var. İkinci Yeni ile, kendi şiirini geliştirerek, bir noktada buluşmadı mı Melih Cevdet?

Anday, Necatigil, Aksal, Eloğlu... Mehmet H. Doğan'ın deyişiyle bu şairlerin *"1960'tan sonraki şiirleriyle (Necatigil için bu daha öncelere uzanır) İkinci Yeni'nin usta şairleri arasında dilde ve görüntüde bir çağdaşlık çizgisi, bir ortak temel çıkmıştır ortaya."*

Mehmet H. Doğan *Perçemli Sokak*'ı bir çıkmaz sokak olarak da görmüştü *İkinci Yeni Antolojisi*'nin[4] önsözünde.

Necatigil genç şairleri en çok izleyen sanatçıydı kuşağı içinde. Bir gencin bir dergide ilginç iki dizesi mi çıkmış, hemen görürdü. *Evler*'den (1953) sonra yayımlanan *Eski Toprak*'ta (1956), özellikle de *Arada* (1958) ve *Dar Çağ* (1960) adlı kitaplarında yeni duygulanımlara, yeni söz istiflerine girer ve gençlerle buluşur (elbet kendi doğrultusunda).

Sabahattin Kudret Aksal da değişti. Ama ayrı planda. Bizleri fazla okuduğunu sanmam. Hele o dönemde. Ama Aksal da, gün geldi, şiirini gözden geçirme gereğini duydu. İkinci Yeni olmasa, onun uzaktaki görüntüsü, iyi seçilemeyen "nebüla"sı olmasa o gereği yine duyardı belki. Ama o kadar duymazdı.

Ceyhun Atuf Kansu İkinci Yeni'yi bağrına bastı. Şiirsel her şeyi bağrına basardı o. O anlamda biraz da. Ama çılgınlık payı çıkarmıştır kendine İkinci Yeni'den. Üretici, sevinçli olmuştur.

İkinci Yeni hemen aynı kuşaktan olup da Garip'in altın çocukları diye anılan yetenekli gençleri soldurdu: Metin Eloğlu, İlhan Demiraslan, Nevzat Üstün... Can Yücel'i ise solduramadı. Can, Salvador Dali'nin gereküstücülüğe dadanması örneği, katıldı İkinci Yeni'ye. Hasat yaptı. Metin Eloğlu *Türkiye'nin Adresi*'nden sonra tam bir İkinci Yeni şairidir. Bu devinimin görsel yanını öne çıkarır durur. Ama eski vurgusunu yitirmiştir. Nevzat Üstün şiirini geliştiremedi; İkinci Yeni ile fiziksel bir erimeye uğradı onun yapıtı. İlhan Demiraslan *Eller Ekmeğe Doğru* (1958) adlı kitabıyla İkinci Yeni'ye yaklaşmak istedi. Ama şiirini var eden öğelerden fazla ödün vermeye başladığı için sonuçta ezildi. (Demiraslan'ı en yetenekli bulurdum.) Mustafa Şerif Onaran şiiri bıraktı. Hasan Şimşek buruştu.

Cahit Külebi etkilenmedi ve katılmadı. Külebi zaten Garip içinde de Âşık Garip olarak duruyordu. İkinci Yeni'nin çıkış yıllarında

şiirle ilgisi biraz gevşemişti de. Ama bizi değerlendirdi, izledi daha sonra.

Salâh Birsel de etkilenmedi İkinci Yeni'den. Üstelik Salâh Birsel'in en yakın arkadaşları İkinci Yeni ile gelen gençlerdi. Ama o, zaten, Orhan Veli ve arkadaşlarıyla da şiirsel planda pek anlaşamamış, başka noktalarda varolmuştu.

Necati Cumalı? En etkilenmeyen. Hatta, diyebiliriz ki, Garip şiirini, ya da "Türk Yenilik Şiiri"ni tek sürdüren sanatçı o oldu. Bugün de böyle bu. Garip'in en genç şairi o havaya, o içeriğe sonuna dek sahip çıktı. 1980'de yayımladığı *Aç Güneş*'teki şiirler İkinci Yeni'yi anımsatsa da, gerçekte Guillaume Apollinaire özlemiyle doludur.

Nahit Ulvi, Mehmed Kemal, Ahmed Arif İkinci Yeni'den etkilenmediler. Bu devinimi başlangıçta etkilemiş olan Attilâ İlhan hep kendi şiirini yazdı, hiç etkilenmedi.

Bugün tek Garipçi Necati Cumalı. Tek Mavici Yılmaz Gruda. Tek İkinci Yenici Ercüment Uçarı.

Özdemir Asaf da mistik *Büyük Doğu* şiirlerinden sonra *Dünya Kaçtı Gözüme* (1955) ve *Sen Sen Sen* (1956) ile İkinci Yeni'yi, kendi ölçülerine göre, kaynağında yakalamak istedi. Yapamadı. İkinci Yeni'de, dipte bir trajik öğe vardır ki her an toplumsal'a dönüşebilir. Özdemir Asaf'ın, İlhan Demiraslan'ın, hatta Metin Eloğlu'nun yakalayamadıkları şey bu, sanırım.

İkinci Yeni, Garip karşısında 1940 Kuşağı diye adlandırılan şairlere yöneldi zaman zaman. Onlardan sadece küfür yedi.

Arif Damar'ın durumu var. Arif *İstanbul Bulutu* (1958) ve *Kedi Aklı* (1959) adlı kitaplarıyla tam bir İkinci Yeni şairi gibi boy gösterdi. Sonra iki arada kaldı, sanırsam. Toplumcu gerçekçilere karşı İkinci Yeni yanıyla öğündü; İkinci Yeni karşısında ise fırsat düştükçe, toplumcu gerçekçi olarak yüceltmek istedi kendini. İkinci Yeni'nin etkisini en çok yaşamış toplumcu şair odur.

Orhan Veli? Orhan Veli'nin şiiri artık erimiş. Kullanım yeri yok.

Orhan Veli ağırlığı taşımayan şiirleriyle anılıyor daha çok. Ama onun bir şiiri var ki bütün dünyayı, bu arada Garip'i de, İkinci Yeni'yi de, 1940 Kuşağı'nı da alır: "Kapalıçarşı".

Argos, Şubat 1989

4 Söz konusu antoloji, *Papirüs*'ün özel sayı olarak çıkan Kasım 1969 tarihli 41. sayısıdır (S.Ö.)

Ataç ve Nâzım Hikmet

Ataç'ın dergi köşelerinde kalmış konuşmalarında Türk edebiyatı üstüne çok ilginç saptamalar var. Bunlardan iki örnek vereyim.

Varlık dergisinin 53. sayısında (1935) "Nurullah Ataç ile Konuşma" başlıklı yazıda şunları okuyoruz:

— *Türk Edebiyatını, Divan edebiyatı, Edebiyat-ı Cedide ve bugünkü edebiyat diye ayırırsak, hangisini diğerlerinden parlak bulursunuz?*

— *Bence Türkiye'de şimdiye dek (kadar) gelen şairlerin en büyüğü Nâzım Hikmet'tir. Bittabi onun yazdığı zaman ile edebiyatımız en yüksek çağını bulmuştur. İşin içine hislerimi karıştıracak olursam, Nefi'yi, Naili'yi, Bâki'yi sevmiyorum diyemem. Fakat bugünkü fikirlerimle onlardan nefret ederim.*

1938'de, aynı derginin 110. sayısında Umran Nazif, "Nurullah Ataç'ı Ziyaret" başlıklı bir yazı yayımlamıştı. Bu yazıdan, Ataç'ın o sıralarda Türk edebiyatı üstüne yargılarını çok açık seçik bir biçimde öğreniyoruz. Şöyle diyor:

"Türkiye'de on seneden beri şiiri yenileştiren cereyanlar var. Bir kere Nâzım Hikmet var. Onun şiiri bizde evvelden o tarzda mevcut değildi. Gerçi bazı şairlerde, mesela Fikret'te Nâzım'ı haber veren unsurlar bulmak kabildir. Fakat küçük küçük izler bütünü ancak haber verir, gösteremez. Bununla Fikret'le Nâzım arasında birinden birini tercih eden bir hüküm vermeye kalkmıyorum. Ancak Nâzım'ın evvelkilerden aldığı bazı unsurların olmasına rağmen yepyeni bir şair olduğunu söylemek istiyorum.

"Nâzım'dan sonra bazı yeni şairler gözüktü. Bunların içinde henüz pek tanınmamasına rağmen benim çok sevdiğim H. İ. Dinamo

var. Şahsen tanımadığım bu gencin geçen sene Deniz Feneri *adlı bir kitabı çıktı. Biliyorum ki pek az okundu. Zaten bizde yeni şairlerin kitabını okumak arzusunda olanlar yok denecek kadar az. Fakat bu H. İ. Dinamo'nun çok iyi bir şair olduğundan eminim. O, Nâzım'ın tarzında yazıyor.*

"Nâzım'ın tarzı dışında da yenilikler var. Mesela Fazıl Hüsnü. Onu da az okuyorlar. Ve çok kimseler onunla alay ediyorlar. Belli ki bu da onun değerine delildir. Fazıl Hüsnü'den sonra, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in şiirlerini okuduk. Onların eserleri de bizim için şüphesiz yepyeni bir şeydir."

Ataç, "Fazıl Hüsnü ile Orhan Veli arasında" Cahit Sıtkı'nın ve Ahmet Muhip'in şiirlerini de ilginç buluyor. Ama onları o kadar yeni görmüyor: *"Zaten şiirde birtakım eskiliklere ve peşin hükümlere bağlı oldukları, bazı mevzuları şiirin hududu dahilinde bulup bazılarını ondan çıkarmak istemeleri, Fazıl Hüsnü ile Orhan Veli'yi anlamadıklarından bellidir."* Ziya Osman? Ataç'a göre, o, *"gayet kibar ve zarif bir akademisyen şair olabilir."* Cevdet Kudret'i yanılmış görüyor. Cevdet Kudret yetenekli bir sanatçı, söyleyeceği çok şey olan bir sanatçıdır; ne var ki Yunan tarzını "mihanikîleştirmeye" çalışması çıkmaza sokmuştur onu.

Öykücü olarak da en çok Sabahattin Ali'yi sevdiğini söylüyor. Bekir Sıtkı'nın, Umran Nazif'in sözünü ediyor. Sait Faik'in adını anmıyor. *"Maalesef diğerlerinin hikâyelerini henüz okumadım"* diyor. Nasıl bir tavır içinde söylüyor bunu? Ümran Nazif'e göre: *"Sinsi sinsi gülerek."*

Ataç adını anmadan Necip Fazıl'a da dokunuyor bu konuşmasında:

"Şiirdeki yeni cereyanları sormuştun. Bir de Müslümanlık cereyanı var. Fakat bu adamlar dini bir estetik unsuru olarak kullanıyorlar. Müslüman olmadığım için onların yazılarına tebessüm ederim. Müslüman olsaydım kızardım. Çünkü Müslümanlık bütün dinler ve insanlar gibi nahvetimizden

soyunmamızı ve cemaate karışmamızı ister. Bu söylediğim adamların camiye gittikleri yok, gitseler de sultan mahfiline çıkmak isteyecekler.”

Kan

Thomas Mann'ın faşizm üstüne bir cümlesini anımsıyorum: *"Faşizm bir ideoloji değil bir kötülüktür"* diyordu. Sanırım, faşizm üstüne söylenmiş en anlamlı sözlerden biri budur. Nedir faşizm? Üstünde en çok birleşilen tanım şu: Proletarya devriminin ortaya çıktığı sıralarda beliren büyük sermaye diktatörlüğü. Şimdiye dek gelip geçmiş siyasal devinimler içinde fotoğrafı en çok çekilmiş olan bu olay üstüne birçok tanıklık var. Sözgelimi ünlü İtalyan filozofu ve estetikçisi Croce'yi dinleyelim: *"Faşizm Avrupa'nın törel sayrılığıdır."* Vermeil'e göre de tarihsel ulusçuluk deviniminin bir yerde düğümlenmesi, geçici bir ürün olarak görmek gerekir onu.

"Belli tarihsel koşullar içinde yeni bir yönetici 'seçkinler' topluluğu arayışı..." J. Monnerot söylemiş bunu. Onun görüşünü H. Arendt'in tanımıyla tamamlayabiliriz: *"XX. yüzyıla özgü olan totalitarizmin siyasal yüzüdür faşizm."*

Toplumbilimci Gurvitch de teknik-bürokrat koşulların bir ürünü olarak görüyor faşizmi. Onun tanımı da şöyle: *"Teknik-bürokrat toplumun siyasal bir dışavurumu."*

Mannheim: *"Us dışı güçlerin siyasa sahnesini basması..."*

Amerikalı filozof Marcuse'ün de ilginç bir tanımı var. Ona göre de, faşizm, *"yeni tekelci temelle eski liberal ideoloji arasındaki çelişkinin belirtisi"*dir.

Faşizm Avrupa'da ilk olarak demokrasinin eleştirilmeye başlamasıyla yaygınlaşmıştır. Mussolini, Machiavelli'nin *Le Prince*'inin bir baskısına yazdığı "Halk Hiçbir Zaman Egemen Değildir" başlıklı sunu yazısında özetle şöyle diyordu: *"Aradan dört yüz yıl geçtikten sonra* Le Prince*'ten günümüze diri olarak ne*

kalmıştır? Machiavelli'nin öğütleri çağdaş devletlerin yöneticileri için hâlâ geçerli midir? Machiavelli insana karşı çok kötümser. Bunda da haklı. Le Prince *sözcüğünü Devlet olarak düşünmek gerekir. Halk nedir? Halkın bir tanımı yapılamaz. Soyut bir kavramdır, nerde başlayıp nerde bittiği belli değildir. Egemenlik hakkının halka tanınması da acı bir şakadan öteye gidemez."*

Nietzsche de efendiler ve köleler ayrımını Machiavelli'den çıkarmış, onun gibi bu ayrımı bir ırk sorununun üstüne oturtmuştur. Nietzsche'ye göre yalnız büyüklerin (soyluların, kahramanların) bir anlamı vardır; öbür insanların tümü kitleyi meydana getirirler. Kitle nedir? *"İnsanlığın kumudur bunlar: Hepsi de eşit, hepsi de ufak, hepsi de yuvarlak... Kitle yalnız büyük adamların kopyası olduğu zaman benim dikkatimi çekebilir. Ötesi şeytanın ve istatistiğin işidir, o kadar."*

Faşist düşünceler, İkinci Dünya Savaşı yenilgisinden sonra bu kez ırktan ayrı temeller de aramaya başlamıştır. Çoğunca da spiritüalist bir yörüngeye girmiştir. Elbet bu yeni yönsemeler içinde de seçkinin yararına kitleyi yadsıma eğilimi ağır basıyor.

Faşistler arasında, sanatçıların ve sanatseverlerin yalnız seçkinler içinde toplandığını bir kanıt olarak ileri sürenler de olmuştur. Bernard Shaw, zenciler konusunda, Amerikalılara aşağıdaki sözleri söylerken bu kanıtın nice dayanıksız olduğunu da göstermiş oluyordu: *"Hem adamları ayakkabı boyacısı olmaya zorluyorsunuz, hem de sadece bu işe elverişli oldukları sonucuna varıyorsunuz."* Simone de Beauvoir, Shaw'un bu cümlesini alıyor ve ekliyor: *"Bugün bir usta işçinin niçin* Swannların Semtinden *gibi bir kitap yazamadığını, hatta o kitabı niçin kolayca okuyamadığını daha iyi anlıyoruz."*

Tarihi bozmak... Batı'da faşistlerin kullanmayı pek sevdikleri bir söz olmuştur bu. Geçmişin tarihini bugünün gereksinimlerine göre yeniden kurmak anlamını taşır. Tarihi, bir propagandanın gereklerine göre yorumlamak da diyebiliriz.

Hitler, *Kavgam*’da, siyasal propaganda ile ticari reklam arasında bir karşılaştırma yapar: *“Yeni bir sabunu övmek için yapılan, ama başka iyi sabunların da olduğunu belirten bir afiş karşısında ne yapılır? Omuz silkilir.”*

Faşizm, siyasal propagandayı reklam ilkelerine göre ayarlamış, tarihi, nesnel gerçeği yalnız kendisine elverişli gelecek biçimde bozmuştur. Evet, bir ideoloji değil, bir kötülük!

Cenk Kitapları

Cahit Öztelli'nin derlediği şiirlerinden birinde Pir Sultan Abdal şöyle diyor: *"Ali Padişahtır Muhammed vezir."* Ben bu sözün Pir Sultan Abdal'ın olamayacağı kanısındayım. Çünkü onun bütün şiirlerinde Muhammed'le Ali hiç değilse bir gösterilir: Tek bir kaynak, tek bir "makam", tek bir ışık gibi.

Yıllarca Anadolu'da okunmuş, zamanla kısaltılmış, kimi yerleri değişikliğe uğramış, hatta yeniden uydurulmuş cenk kitaplarında da böyle bir anlayışa rastlamıyoruz. Bu kitaplarda hemen bütün serüvenler Muhammed'in Ali'yi görevlendirmesiyle başlar. Tarihsel gerçeğe aykırılık serüvenin kendisindedir, Ali'nin güçlerindedir, çevresindeki öbür kişilerde, silah arkadaşlarındadır, onun Peygamberle ilişkisinde değil.

Hazreti Ali cenklerinde, genellikle, İslam tarihinde belli savaşlardan söz edilmez. *Hayber Kalesi*, *Amr ibni Abdut Cengi* gibi gerçek, herkesçe bilinen savaşlardaki serüvenleri anlatan kitaplar azdır. Cenk kitapları İslam yayılmasının efsaneleridir; bir yandan İran ve Hindistan'a, bir yandan Kuzey Afrika'ya doğru bir yayılma. Bu kitaplarda öbür kumandanlardan, bunların yaptıkları gerçek savaşlardan, hatta savaşılan ülkelerin gerçek adlarından söz edilmez. Ya da kumandanlar ikinci derecede kişiler olarak gösterilir. Sözgelimi Ömer zamanında İran'a gönderilen ordunun başkumandanı Sa'd İbni Ebi Vakkas'tı. Oysa cenk kitaplarından *Hâverzemin ve Billûru Azam*'da Sâ'd İbni Ebi Vakkas'ın rolü pek büyük değildir. Her şey gelir, Hazreti Ali'nin gücünde düğümlenir. Ayrıca bu kitaptaki savaşlar, serüvenler Peygamber zamanında olmuş gösterilir. Osman zamanında Magrib'e (Kuzey Afrika)

gönderilen ordulardan da söz edilmez. Olay, Peygamber zamanında ve Hazreti Ali'nin kişisel gücüne bağlanarak geliştirilir *(Berber Kalesi).*

Cenk kitaplarında Hazreti Ali'nin tam bir tanımı yapılmaz. Yalnız, hükümdarlara çaşıtların taşıdığı bilgilerden, okur onun "tıknaz", "çok heybetli" biri olduğunu anlar. Kitaplara konan resimler de (ki bunlar çok değişiktir) bu izlenimi uyandırır. Hazreti Ali daha çok Zulfekar adlı kılıcıyla, Düldül adlı atıyla (bazı tarihlerde bunun katır olduğu belirtiliyor) ortaya çıkar. Kendisine Peygamber tarafından armağan edilmiş "iki çatallı" bir kılıçtır Zulfekar. İngiliz efsanesindeki Kral Arthur'un "Excalibur"undan çok daha yüksek niteliklere, hatta becerilere sahiptir. *Kan Kalesi* cenginde Zulfekar'ın uzadığı ve her çalınışta yüz kırk kâfirin başını getirdiği yazılmıştır. Düldül, bir çiftede birkaç kâfiri "helak" edebilen bir attır. Aynı zamanda Zulfekar'ın bekçisidir. Sahibi olmadığı zamanlarda onu dişlerinin arasına alarak düşmandan kaçırır. Cenk kitaplarında Hazreti Ali'nin başka birçok adı vardır: İmam Ali, Emirülmüminin, Merdimeydan, Şahımerdan, Sahibi Zülfükâr, Allahın Arslanı vb. Kırk kadar adı vardır. Bundan ayrı, kâfirlerin yanında takma adlar da kullanır. Hükümdarlara kendini bezirgân ya da pehlivan olarak tanıttığı olur. Güç durumlarda okuduğu bir dua vardır (İsmi Azam duası); o duayı okuyunca bütün güçlükler ortadan kalkar. Ama Hazreti Ali bu duaya her zaman başvurmaz.

Cenklerde Hazreti Ali'nin çevresinde hemen hemen aynı kişiler vardır: Sa'd İbni Ebi Vakkas, Ebül Muhsin, Halid Bin Velid, Mâlik Eşter. Bunlara bazı öykülerde Sa'd İbni Ebi Vakkas'ın kızı Dilfuruz, Amr İbni Madi Kerb, serüvenlerin sonlarında kimi zaman Hazreti Ali'nin oğulları Hasan ve Hüseyin de katılmaktadır. Sa'd İbni Ebi Vakkas, bilindiği gibi, İslam tarihinde ünlü kumandanlardandır. Özellikle Halit Bin Velid İslam yayılmasında en büyük emeği geçmiş askerlerden biridir. Oysa cenk kitaplarında bu rolü Hazreti

Ali'ninkinin yanında küçülmektedir. Bu kitaplarda Hazreti Ali, İslam'ın gizil gücü, bir çeşit Tanrı soluğu olarak görülür. Hiçbir zaman kişisel hırs ya da eğilimle adam öldürmemektedir. Tanrısal bildiriyi yaymaktır onun görevi. Her şey *Muhammed Hanefi Cengi*'nin şu ilk iki beytindeki gibi gelişir:

Ali gitti Kayseri Rum üstüne / Cümlesini dine davet kastine / Dedi ana ol imana gelmedi / Kesti başın İslam nasip olmadı.

Hazreti Ali, ilke olarak karşısına çıkan her kâfire Müslüman olmasını söyler. Bu isteği geri çevrilince Zulfekar'ı çalar, kâfirin başını gövdesinden ayırır. Savaş sırasında çeşitli taktiklere, kurnazlıklara başvurmaktan çekinmez. Hiç yenilmez, yaralar aldığı olur, ama hiç tutsak düşmez. Savaş aralarında, geceleri, dinlenme zamanlarında düşünde Resulü Ekrem'i görür. Resulü Ekrem ona yakın zaferi müjdeler; ya da bazı bilgiler verir. Ertesi gün de savaş zaferle sonuçlanır. Savaş diyorsam, bir kişinin ya da birkaç kişinin bir orduya karşı, bir ülkeye karşı savaşı söz konusudur. Kimi zaman da "tabl ü nakkare" arasında iki ordunun birbirine karıştığı görülür. Ama az rastlanan bir durumdur.

Ebül Muhsin, *Hâverzemin ve Billûru Azam* cenginde rastlanan bir yiğit. Bazı öykülerde Hazreti Ali'nin oğlu olduğu söyleniyor. *Kan Kalesi* cenginde de var Ebül Muhsin. Hazreti Ali onu yenmiş ve Müslüman etmiştir. Mâlik Eşter (bazı basımlarda Mâlik Ejder) ise yiğitliği ve yakışıklılığı ile cenklerin "jönprömiye"sidir. O, öbür cengâverlere göre insancıl tutkularıyla göze çarpar: Âşık olur, tutsak düşer, fantezileri vardır. Dilfuruz ise erkekler gibi kılıç sallayan yaman bir kızdır. Okur, onun bir gün Mâlik Eşter'le evlenmesini ister.

Bir de azatlı kölesi vardır Hazreti Ali'nin: Kanber. Kanber cengâver bir kişi değildir. Hazreti Ali'nin başka dostları da vardır; her kitapta değişen bu dostlar onun Müslüman ettiği ya da gönüllü olarak İslam saflarına katılmış yeni yüzlerdir. Her serüvende olaylar onlarla da gelişir. Sözgelimi Hazreti Ali bir mağaraya girer, orda

Hazreti Süleyman döneminden beri kendisini bekleyen genç bir kadına rastlar; kadının görevi mağaranın denize açılan ucundaki tılsımlı fil heykeli hakkında Hazreti Ali'ye bilgi vermektir. Devler, ifritler, ejderhalar, cadılar ve filler... O dönemde fillerin de olağandışı yaratıklar gibi algılandığı görülüyor.

Bütün öyküler dağınık, ama halkın anlayabileceği bir dille yazılmıştır. Cenk kitaplarında her şey Hazreti Ali çevresinde döner. Öbür kişilerin başlarından geçen olaylar az ve kısa bir oylumda verilir. Oysa, sözgelimi *Eba Müslimi Horasani*'de tarihsel kişi bir yerde bırakılmakta, olaylar yaratılmış yeni tiplerin serüvenlerine yöneltilmektedir. Bu efsanedeki Ahmedi Zemci'yi, Mızrabı Cihangir'i, Behzad'ı örnek olarak gösterebiliriz. Son yirmi otuz yıl içinde yeni yazılmış cenk kitaplarında da yan kişilere dayanan bir yapı kurulmak istendiğine tanık oluyoruz. Ne var ki, bu kitaplar tutunmamıştır. Bazı eski cenk kitapları da Cumhuriyet döneminde yeni yazıyla yayımlanmamıştır: *Gazavat-ı Bahr-ı Umman ve Sanduk* gibi.

Bu kitapların başlangıçta manzum olduğunu söyleyenler var. Olabilir. Ancak, ben *Muhammed Hanefi Cengi* dışında bu niteliği taşıyanına rastlamadım. Sıvas'ta bulduğum taşbaskıları da hep düzyazı düzeni içinde yazılmıştı. *Mevlud*'a ek olarak basılan *Kesik Baş, Geyik* gibi efsaneler de manzumdur. Ancak, bunların yazarı belli (Konyalı Kirdeci Ali).

Cenk kitaplarının Hazreti Ali'nin bıraktığı insancıl, bilge görüntüsünü yansıtmadığı, gerçek hayatından hemen hiçbir ayrıntıyı kapsamadığı, ayrıca o dönemin hayat sahnelerinden çizgiler taşımadığı görülüyor. Çeşitli cenklerin başka başka yazarlarca kaleme alınmış olması da arada terslikler, tutarsızlıklar yaratmış. Kitaplardaki resimler derseniz, onlar da çok değişik ve çok ilkel. Dinsel resimlerle ya da Anadolu halk resmiyle hiçbir ilişkileri yok bunların. Bilmem, en eski baskılarda da böyle miydi bu.

Sir Thomas Malory, "Yuvarlak Masa Şövalyeleri"nin

serüvenlerini toplamaya başladığı zaman, kuşkusuz, o efsaneler de dağınık, perem pürçük bir durumdaydı. Ama Sir Thomas Malory onları yeniden yazıp yayımladıktan sonra İngiliz mitolojisinin kaynağı olan *Kral Arthur'un Ölümü* adlı yapıtından akmaya başlamış, o mitoloji o kitapla özdeşleşir olmuştur.

Bugün de, cenk kitapları kendilerini tutarlı bir biçimde toplayacak yazarı bekliyor.

İç Monolog ve Bilinç Akımı

Bilinç akımı (*courant de conscience*) ve iç monolog (*monologue intérieur*). Roman üstüne yazılmış yazılarda bu iki kavrama sık sık rastlanıyor. Kimi zaman öyle rastlanıyor ki okur bunların bambaşka, birbiriyle ilgisiz şeyler olduğu sanısına kapılabiliyor. Çünkü bakıyorsunuz, Tolstoy üstüne yazılmış bir yazıda bu yazarın yapıtının iç monologlarla geliştiği belirtilirken, Virginia Woolf'un yapıtlarını ele alan başka bir yazıda bilinç akımından söz edilmekte. Daha genel olarak, Doğu Avrupa eleştirmenlerinin "iç monolog", Batı Avrupa ve Amerika eleştirmenlerinin "bilinç akımı" sözcüğünü kullandıkları söylenebilir. Bir ara bende de bu iki kavramın apayrı şeyler olduğu sanısı uyanmıştı. Yine de tam bir yargıya ulaşamıyordum. Sonra bir gün, Tamara Motilova'nın *Recherches Internationales* dergisinde yayımlanmış bir incelemesini okuyunca aydınlandım.

İç konuşma yöntemine XIX. yüzyılın ilk yarısındaki büyük gerçekçilerin (Stendhal, Puşkin) yapıtlarında rastlamaya başlıyoruz. Kişioğlunun düşüncelerinde sözlerine göre daha içtenlikli olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Bu gerçek, romancıyı, kişilerin düşünce ve duygularını daha iyi ortaya koyabilmek için iç monolog yöntemini kullanmaya götürmüştür. Yüzyılımızda iç monologun biraz da Tolstoy'un etkisiyle büyük gelişme gösterdiğine tanık oluyoruz.

Tamara Motilova, Fransa'da, Batı Almanya'da, Birleşik Devletler'de iç monologun bilinç akımı deyimiyle adlandırıldığını söylüyor. Bilinç akımının XX. yüzyıl düzyazısının bir özelliği olduğunu ve gerçek anlamda Virginia Woolf'la başladığını ileri sürenler de var. Bu bir bakıma bilinç akımı yönteminin burjuva

edebiyatının bir özelliği olduğu anlamına geliyor.

Oysa, sanırım, bütün gerçekçi edebiyatın bir özelliği olarak görmek daha doğru olacak. İki yöntem arasında bir nitelik ayrımı değil, olsa olsa bir basamak ayrımı var bence: İç monolog yönteminde yazarın kendisi olarak kaldığı durumlar da söz konusu; bilinç akımındaysa yazar yerini bütün bütüne roman kişisine bırakıyor. Ama bu da yapay bir ayrım. Bilinç akımı yönteminde de, roman kişisinin gerisinde duran yazarın kendisi değil midir? Bilinç akımında, romanın, Freud'un "derinlikler psikolojisi"ne olacağını söylemek yetmiyor. Sözgelimi Tolstoy'da, Çernişevski'nin dediği gibi, iç monolog, psikolojik hayatın en gizli devinimlerine ışık tutmuyor mu?

Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway*'ini ele alalım; romanda Londra yüksek sosyetesinden yaşlıca bir bayanın bir günlük hayatı anlatılır, bu arada sürekli olarak bilinç akımına başvurulur: Geçmişe dönmek, parça parça anılar, yüzler, belirsiz kalan sözler, imalar konfet gibi savrularak romanı geliştirir. Joyce, *Ulysses* adlı yapıtında daha da ileri gider, yöntem daha çok çağrışıma bağlanır ve noktalama işaretlerini bile silip süpürür. Bu deneylerle Tolstoy'da, Hemingway'de, Thomas Mann'da beliren iç monologlar arasında bir işlev ayrımı var mı? Şöyle denebilir belki: Bilinç akımı yöntemi bir noktada daha derinleşmeyi sağlıyor, iç monolog ise romanı yayma olanağını sunuyor. Denebilir mi? Çünkü bu kanıya yöntemlerin değil, yöntemleri kullanmış yazarların niteliklerini gözlemleyerek varıyoruz.

Şöyle de diyebilir miyiz: Bilinç akımı yöntemini uygulamış yazarlar yalnızca bireyin derinliklerine iniyorlar, çevre öğeleriyle fazla uğraşmıyorlar, bireyi biraz da soyut olarak ele alıyorlar, iç monologcular ise toplum gerçeklerinin içine bireyin psikolojisini de sızdırıyorlar. Bu da olmadı bence. Tolstoy, bilinç akımı yöntemini kullansaydı başka türlü mü yazacaktı *Anna Karenina*'yı? Woolf "ben iç monolog yapıyorum" deseydi *Mrs. Dalloway* başka türlü mü

olacaktı?

Ayrım yazarların ayrımı galiba. Bunun için en doğrusu şöyle bir tanım yapmak: Bilinç akımı, iç monologun “klinik vakalar”da kullanılmasıdır.

Çeviri, Çevirmen

Selâhattin Hilâv'ın, Mehmet H. Doğan'ın çeviri üstüne söylediklerini okudum. Aklım çevirinin o hiç eskimeyen, hiçbir zaman da tam bir çözüme bağlanmayan sorununa gitti: Çeviride bağlılık, harfi harfine çeviri.

Voltaire şöyle demiş: *"Vay o çevirmenlere, hem harfi harfine çeviri yaparlar, hem de her cümlede anlamın canına okurlar!"* Nabokov da şöyle diyor: *"Çeviri harfi harfine yapılmalı, ayrıca notlarla, açıklamalarla zenginleştirilmeli. Bu konuda tek sağlam yol bu olabilir."*

Bir de büyük Amerikan yazarlarını Fransızcaya aktaran ünlü çevirmen Maurice Coindeau'nun sözlerini anımsayalım: *"Gerçekte, bir yeniden üretimdir çeviri. Yapıt öyle çevirilmeli ki, okurda onun bir çeviri olduğu izlenimi uyanmamalı. Başka bir deyişle, çevirmen bir yandan asıl metne tam bağlılığını yitirmemeli, bir yandan da tam anlamıyla ayrılmalı ondan; bağımlı olmamalı. Bir çelişki var burda. Nasıl çözümlemeli acaba? Hem yazarın kimliğine giriyorsunuz, hem de anadilinizin başka olduğunu, iki dil arasında başka başka gerekler bulunduğunu biliyorsunuz. Hem bağlılık, hem özgürlük söz konusu. Bu yüzden çevirmeni maymuna benzetirim ben. Kimilerinin güdüsel olarak yaptıkları gibi, bir çeşit beden eğitimi çalışmasıdır çeviri."*

Sanatların gitgide birbirine karıştığı, iç içe yürüdüğü bir çağda yaşıyoruz. Kendi özgürlüğünü koruma çabası içinde bulunan şiiri bir yana korsak, hemen bütün edebiyat türlerinde bu özelliği görüyoruz. Çeviri de bir edebiyat türü olarak gelişmekte bulunuyor. Çeviri birtakım özel yasaları, özel hazırlık koşulları olan bir yazı türüdür.

Ama temelde, bir “yazma” edimidir; düşünceyi ve biçimi taşıyan, ulaştıran belirli bir çaba. “İki türlü görebilme olanağı”: Çevirmenin temel tavrına uyarlayabiliriz bu sözü. İki kültürün, iki yapının, iki yaratıcı kendindenliğin birbirine bitişmesi, çınlamasıdır çeviri. Bu konuda Cengiz Aytmatov’un şu sözleri ne kadar ilginçtir: *“Çeviride yüzyıllar bir araya geliyor, çağlar arasındaki ilişkiler birleşiyor, ayrı ortamların boylamları uç uca dokunuyor.”*

Burdan alırsak, çevirmen, bir kitabı kendisi için olduğundan çok, başkaları için okuyan kişidir. Ulusları birbirine açıklayan, ömrünü onların kültür ballarını birbirine iletmekte geçiren bir adam. Uluslararası zenginliklerin taşıyıcılığını üstlenmiş bir kimse.

Gulliver’in Yolculukları çevrildikten sonra Fransa’da yeni bir yergi ve eğleni türünün kapıları açılmıştı. *Ölüler Evinden Anılar*’ın çevrilmesi de Rus polisinin ve sansürünün durumu konusunda Batı’da büyük yankılar uyandırmıştı. Dostoyevski’nin *Eugènie Grandet*’yi çevirdiğini biliyoruz. Bazı yazarlara göre Dostoyevski bu kitabı çevirirken kendi sanatı üstüne yeni bir aydınlıkla dolmuş olabilir. Ülkemizde, Cumhuriyet döneminde iki büyük kültür devinimi olmuştur; bunların birinde Milli Eğitim Klasikleri’nin, ikincisinde 1960’tan sonra çevrilen düşünce yapıtlarının katkısı çok büyüktür.

Çevirinin bir işlevi de bir ülkede türlü nedenlerle yasaklanmış düşüncelerin başka bir ülkeye akarak yaşama olanağı bulmasını sağlamasıdır. Yani yapıt çevrilmekle korunmuş oluyor.

Şiir çevirisi? Bu konuda ülkemizde az mürekkep akıtılmamıştır. Ben burda Asturias’ın şiir çevirisi üstüne söylediklerine değineceğim. Asturias şiir çevirisinden yana değil pek. Şiir çevirme işini bir çeşit hayınlık olarak görüyor. *“Şiir çevirmek, bir piyangodur”* diyor. Ona göre şiir çevirmeninin yaptığı iş de şiir yazmaktan başka bir şey değildir; bu yüzden, bu işi hep şairlerin yapması gerekir. Ayrıca ilginç bir önerisi var: Şiir çevirisinin bir değil, birkaç kişi tarafından yapılmasını yeğliyor.

Acaba dünyada en çok hangi yazarlar çevrilmekte? 1968 yılına ilişkin bir istatistik var bu konuda. Yeni değil, ama eski de sayılmaz. UNESCO'nun yayımladığı bu istatistiğe göre en çok çevrilmiş yazarlar şunlar: Lenin (225), Shakespeare (135), Georges Simenon (134), Jules Verne (133), Marx ve Tolstoy (112), Dostoyevski (101), Agatha Christie (73).

Tanpınar'ın Şiiri

Tanpınar'ın şiiri bir yerde rahat bir simetriye dayanır. Öyle ki, bıçakla bu şiiri ikiye bölseniz, iki parçanın şiirsel gerilimlerinin birbirine eşit olduğunu görürsünüz. Bu söylediğim, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirini yermek anlamına gelmiyor elbet. Üstelik kendi ölçüleri içinde onurlu ve başarılı bulurum ben onun çalışmasını. Sevmişimdir de. Ama bir sıra içinde sevmişimdir. Birkaç şairin dizelerini okurken onunkileri de okumuşumdur. Birkaç ad sayacak olsam onun adını da katmışımdır aralarına. Kısacası, yalın bir tutku, özel bir sevgi olmamıştır bu.

Bakımlı bir şiir Ahmet Hamdi'nin şiiri. Aydınlıktan alıyor mayasını. Doğa içinde ufak ufak geriniyor. Aslında onun şiirimizdeki eylemi kendi şiirlerini aşmaktadır. Şiirlerimize an içinde değil de, süre içinde bakmaya çalışalım, bakın bu gerçeği nasıl göreceğiz. Şiirimize an içinde bakarsak, Ahmet Hamdi pek öyle bir varlık göstermez. Ama gelişme içinde baktığımızda, onun lif lif, damar damar türlü şairlere yayılmış olduğunu göreceğiz. Bu bakımdan bütün yapıcı şairlerin özelliklerini taşır. Bir yerde Yahya Kemal'den aldığı espriyi Oktay Rifat'a ulaştırmayı bilmiş, becermiştir. Şiirimizdeki rolü daha çok bu noktadadır. Görünmez bir biçimde eski şiirle yeni şiir arasında güvenli bir köprü olmuştur.

Bugün Hece şiirinden kala kala bir iki ad kaldı. Bir o, bir de Necip Fazıl Kısakürek. Belki bir de Faruk Nafiz Çamlıbel.

Dar bir evren Tanpınar'ın evreni. Ancak şiir beğenisi öyle yüksek ki bu dar evren içinde dili en iyi, en titiz olanaklarla yoğurmuştur. Orhan Veli akımından önceki Türkçenin en yüksek beğeni düzeyi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirinden geçmektedir. O, yalnız

Türkçeyi yakalamakla kalmamış, yer yer etkilemiştir de. Ancak son yıllarda üst üste gelen şiir dalgaları, Türkçenin şiir içindeki anlamlı bölgelerini, nirengi noktalarını altüst etmiş olduğundan, o eski güzellik ölçüleri çok değişmiştir. Bu arada birçok şair gibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirindeki elektrik de kalktı, uçtu yer yer.

Dinlendiren bir şiir. Duru, mavi-beyaz, edilgin, Divan şiirini, Yahya Kemal'i, Mallarmé'yi yaşar. Bir yerde daha yeni şairlerde yaşamak ister. Tökezlemesi daha çok bu isteği duyduğu ve uygulamaya kalktığı zamanlardadır. *Aile* dergisinde yeni şairler gibi yazdığı birkaç şiirine, Ataç veryansın etmişti. Gerçekten de, iyi, başarılı ürünler değildi bunlar. Alçıdan yapılmış kumbaralara benziyordu. Özgür koşuk gitmemişti Ahmet Hamdi Tanpınar'a.

Necati Cumalı bundan on beş yıl önce bir dergide "Tanpınar'ın Şiirleri" başlıklı bir yazı yayımlamıştı. Bu yazısında Tanpınar'ın dizelerinin son derece dar sözlüklü bir şiir diline dayandığını söyleyerek, *"Son kuşak şairleri de kendi aralarında bir şiir dili ile anlaşıyorlar, onlar şehir adlarını, yabancı adları kullanmaktan hoşlanıyorlar; sık sık Babil diyorlar, Anadolu'nun il, ilçe adlarını sayıyorlar"* diyor, onlarla Ahmet Hamdi arasında benzerlik buluyordu. Oysa, bence, Tanpınar ile Cumalı'nın son kuşak şairleri dediği 1950 kuşağı şairleri arasında tam bir karşıtlık söz konusudur. Valéry ile Rimbaud kadar bir ayrım vardır aralarında. Hatta daha da fazla. Tanpınar, güzelin mapushanesinde mutlak ve benimsenmiş bir Tanrıya şükürler eden yumuşak başlı bir bilge kimliğindedir. 1950 kuşağı şairlerinin yadsıma, inkâr tavırları yoktur onda.

Her şey bir yana, titiz bir ustaydı Tanpınar. İşini seven, işini iyi bilen bir usta. Bugün aramızda kaç kişi var onun gibi tutkuyla, vazgeçişle, aşkla sanata sarılan? Önemi tartışılmıştır. Tartışılacaktır. Bugün çok önemli bilinen bazı şairler sarsılabilir, hatta yıkılabilir ilerde. Ahmet Hamdi Tanpınar hiçbir zaman çok önemli olmadı, ama olduğu kadarıyla kalacaktır.

Deneme

Yazı türlerinin, sanatların kurumsal bir bütünleşmeye doğru gittiğini görüyoruz bugün. Edebiyat hayatı, eleştirisini, denemesini, anısını, güncesini yarattıktan sonradır ki organik bir edebiyat kimliğine kavuşuyor. Batı ülkelerinde tür olarak şiirden sonra deneme gelmiştir. Öyle ki, Batı romanının kaynaklarından biri de denemedir. Eleştiri de, kendinden önce bir deneme ağıntısı olduğu için, kendi ayırıcı özelliğini daha çabuk sezmiş, hızla gelişme olanağı bulmuştur. Bizde ise belirli bir düşünce ortamına ulaşılmadığı, düşünce özgür bir otofinansman kazanamadığı için, edebiyat türü olarak denemenin geciktiğini görüyoruz. Ancak belirli ve üretici bir düşünce düzeyinden sonra geçilebilir ona. Sanat birikimleri, insan ve hayat değerleri bilimlerin getirdiği verilerle denemede gerçekleşir, zenginleşir. Çağın insan bilgileri onda esnek bir devinme ve dışavurma olanağı bulabilir.

Bizde deneme hemen hemen yalnız Montaigne'le biliniyor. Özellikle 1940'lardan sonra, denemeye gönül düşürmüş yazarlarımızda daha çok onun gibi yazma eğilimi var. Ataç'ı, Sabahattin Eyüboğlu'nu, Vedat Günyol'u anımsayalım. Ataç'taki "ben" tutkusu, düzensizlik sevgisi, bir yerde gidip Montaigne'e bağlanıyor. Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol ise onun düşünsel özünü günümüze uyarlamak istemişler. Başka deneme yazanlarda da var bu. Montaigne gerçekten büyük yazar. Türün Batı'da kurucusu da sayılabilir. Nedir ki, bizim denemecilerimiz, ona bağlanırlarken aradan geçen yüzyıllara pek de dikkat etmiyorlar; onun bir yazar olarak kendine özgü bazı yanlarını türün ayırıcı özelliğiymiş gibi görmek eğilimindeler.

Ayrıca çoğu, Montaigne'i, denebilirse, Maupassant'laştırarak yazıyor. Böylece Montaigne'den çıktıkları halde, Montaigne'in işlevini hiç de taşımaz oluyor yazdıkları.

Bu bakımdan denemeci adına hak kazanmış bir iki özgünce yazar dışında edebiyatımızda denemeye gerçekten girmiş yazar pek yok.

Çağdaş deneme yazarının çağımızı besleyen bütün verileri özümlemiş ve çıkışını onlardan yapmış olması gerekir. Ayrıca denemecinin bütün yazdıklarında alttan alta akan, gelişen bir görüşü, hiç değilse bir bakışı olması gerekir. Denemeden denemeye o görüş zenginleşecek, o bakış daha bir ortaya çıkacaktır. Ünlü deneme yazarlarına baktığımızda hepsinin ayrı ayrı bir ya da birkaç noktada kutuplaştıklarını görüyoruz. Sözgelimi Pascal'de yalın, açık seçik bir anlatım, La Fontaine'de hınzır bir Doğu duygusu, Voltaire'de eleştirel bir eğleni, Gide'de bir içtenlik tutkusu vardır.

Montaigne ise kendi deney ve gözlemlerinden çıkardığı bir insan niteliğini ortaya koymuştur. "Ben"i fazlaca öne getirişi, düzensiz oluşu eleştirilmiştir. Mantığı ve insanı aşağıladığı ileri sürülmüştür. Ama *Denemeler*' de bunlara karşın, temelde çok yeni ve çok önemli bir tavır vardır: Montaigne, insana, Tanrı yasaları sınırı içinde kendi yaratılışından tat almayı öğütler; ortaçağ dogmalarının kalıntılarını eleştirir. Bir yerde Hıristiyanlığa bağlı olduğu halde laik düşünceyi, aydınlığı tutundurur.

Eksikliğinin en çok farkına varıldığı şu dönemde dergilerde denemenin ilk izlerinin belirdiğini de söylemek isterim. Özellikle genç yazarlarda ilginç bazı ipuçları görüyorum ben. Bu arada bu alanda aşama yapmış iki ergin yazarı da selamlıyorum: Salâh Birsel ve Nermi Uygur.

Edebiyatın kurumlaşmasından söz etmiştim demin. Deneme bizim edebiyatımız için bundan da öte bir anlam taşıyor. Sanat ve düşünce konjonktüründe bulunduğumuz nokta bu türü iyice öne getiriyor. Edebiyatımız en sağlıklı biçimde düşünmeyi denemeyle sınayacak. Bazı sorunlar denemeyle ele alınınca, şiir de, öykü de,

roman da o sorunları kendi ayırıcı niteliklerine uygun biçimde ele almaya, rahatlamaya başlayacak. Çünkü yalnız denemeyle anlatılabilen şeyler vardır. Yalnız şiirle, yalnız öyküyle, yalnız romanla anlatılabilen şeyler olduğu gibi.

Öyle sanıyorum ki önümüzdeki yıllar deneme yazarının çağı olacaktır.

Edebiyatın Yeraltı Haritası

Son yarım yüzyıl içinde, özellikle de 1940'lardan bu yana edebiyatımızdaki hemen bütün öncü sanat devinimleri küçük dergilerde görülmüştür. Aslında, *Varlık* gibi oturmuş, kurumlaşmış, *Türk Dili* gibi bir kurumun yayın organı olarak yaşama olanağı bulmuş birkaç dergiyi saymazsak, Türkiye'de son yarım yüzyıl içinde çıkmış dergilerin (yaklaşık olarak 200 dergi) hemen hepsini küçük dergi tanımı çerçevesinde görmek gerekir. Bu böyle olduğu içindir ki bizde dergilerin sorunları ile küçük dergilerin sorunları arasında bir özdeşlik var. Yine de Türkiye'de ayrıca bir küçük dergi gerçeği olduğunu söyleyebiliriz. Nedir küçük dergi?

Genellikle şöyle bir tanım yapılmaktadır: Bir yayımcıya dayanmayan, vitrinlerde boy gösterme olanağı bulamayan, az satan ya da satış kaygısı taşımayan, mali güçlüklerle çıkan, batıp batıp çıkan ya da biri batıp biri çıkan dergi küçük dergidir.

Bu anlamda alırsak, bugüne dek ülkemizde çıkmış dergilerin en önemlilerinin küçük dergi niteliğinde olduğunu görürüz. Bunlardan bazılarının adlarını anımsayalım: *Adımlar*, *Fikirler*, *Açık Oturum*, *Şiir Sanatı*, *A*, *Ataç*, *Değişim*, *Dönem*, *Ağaç*, *Oluş*, *İnsan*, *Nokta*, *Mavi*, *Papirüs*, *Soyut*, *Yeni Gerçek*, *Yeryüzü*, *Beraber*, *Yaprak*, *Yordam*, *Yürüyüş*, *Yaratış*, *Sokak*, *Halkın Dostları*, *Güney*, *Birikim*, *Yansıma*...

Bizim edebiyatımız dergilerle soluk alan bir edebiyat. Dergiler arasında da büyük ağırlığı hep küçük dergiler taşımış. Valéry küçük dergiler için "edebiyatın laboratuvarı" diyordu. Gerçekten de, az yaşamalarına karşın, düşünce özgürlüğü, sanat özgürlüğü hep bu yayın organlarının sayfalarından akmıştır. Yarı-gizli bir savaşçı

kimliğindedir küçük dergiler. Bir meydan okuma tavrı içindedirler, bu işlevlerini birbirlerine geçirerek sürdürürler. Sovyetler Birliği'ndeki "samizdat"lardan pek ayrı bir yanları yoktur. Değişen yalnız koşullardır.

Bir dergi yaşayabilmek için ne yapmalı? Ekonomik konjonktür içinde kendisine elverişli gelebilecek biçimleri nasıl bulmalı? Güldeste biçiminde mi olmalı? Yoksa her sayıyla ayrı bir yapıt haline mi gelmeli? Batı ülkelerinde de önemli bir sorundur bu. Batı dünyasının en güzel dergilerinden biri olan *Mercure de France*'ın satışsızlık yüzünden nasıl battığını daha unutmadık. Sartre'ın, *Les Temps Modernes* dergisinin açığını kendi gelirleriyle kapattığını da biliyoruz.

Gaeton Picon'a göre güldeste biçiminde çıkan dergilere oranla, belli bir tutumun çevresinde birleşen yazarların çıkaracağı yayın organlarının daha çok yaşama şansı var. Marcelin Pleynet de şöyle diyor: *"Dergi, dergi niteliğini yitirmemeli, ama bir yandan da kitap gibi işlem görme yollarını aramalı."* Dergilerin, özellikle küçük dergilerin en önemli sorunu dağıtım sorunudur. Bu sorun çözülmedikçe küçük dergiler büyük dağıtım örgütlerinin kaldırdığı toz toprak içinde giderek daha da görünmez olacaktır. Çünkü yayın işinde dağıtım işlemi, yazmak ve basmak işlemlerinden daha önemlidir. Unutmamalı ki satış sayısı her zaman dağıtılan sayının bir yüzdesinden ibaret olacaktır. Satış sayısının cilveleri de belli bir dağıtım çemberi kırıldıktan sonra belirmeye, olasılık ancak ondan sonra gülümsemeye başlayacaktır.

Ne yapmalı? Akla, şimdilik işe yarayabilecek bir çözüm yolu geliyor: Dergiler aralarında birleşmeli, ortak bir dağıtım örgütü kurmalıdırlar.

Ya da bir dağıtım örgütüyle toptan anlaşacak bir birlik kurmalıdırlar. Ya da birleşen dergilerin dağıtım işini bir yazar örgütü, sözgelimi Yazarlar Sendikası (niçin olmasın?) üstlenmelidir. O zaman küçük dergiler dağıtımcı karşısında da, kitabevleri

karşısında da bir ağırlık meydana getirebilirler.

2 Ekim 1975

Kitap

Ülkü Tamer on beş yıl kadar önce bir şiir kitabı yayımlamıştı. Değişik bir biçimi vardı kitabın. Tek tek şiirlerin basıldığı aynı boyutta kartonlar, kapak yerine geçen, kenarları geçmeli bir kutunun içine yerleştiriliyordu. Şiirleri basan basımevi yönetmeni yasal görevini yerine getirmeyi unutmuş, kitabı ilgili resmi kuruluşlara göndermemişti. İş yargıcın önüne kadar gitmişti. Yargıç da kararını şöyle vermişti: *"Sözü edilen basılı metin bir kitap sayılamayacağından..."* Böylece Ülkü Tamer'in o kitabı kitap sayılmamıştı. Bugün, ararsanız, Milli Kütüphane'de de bulamazsınız.

Nedir kitap? Türk yasalarında kitabın tanımı yapılmamıştır. Basın yasasında ise yalnızca süreli yayınların tanımlanmasıyla yetinilmiştir. "Matbaalar" yasasında belki bir ipucu bulunur diye Basın İlan Kurumu kuruluş yasasına da baktım, bu konuda herhangi bir açıklamaya rastlamadım. Türk Dil Kurumu'nun *Türkçe Sözlük*'ünde de, Mustafa Nihat Özön'ün ve Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe sözlüklerinde de kitap tanımını boşuna arayacaksınız. Oysa yabancı dillerdeki sözlüklerde (*Webster's, Littré*, *Robert*) kitap maddi bir nesne olarak tanımlanmıştır. Sözgelimi *Robert*'de şöyle denmektedir: *"Üstlerinde okunmaya yarayacak işaretler bulunan yeterli sayıda yaprakların bütünü"*. *Littré*'de de şu tanım var: *"Sayfaları basılmış ya da elyazması birçok defterin birleşimi"*. Ayrı bir tanım daha getiriyor *Littré*: *"Düşünceye dayanan, en az bir cilt tutacak ölçüde düzyazı ya da şiir yapıtı."*

Bizim hukukumuza göre basılmış olup da süreli yayınlar dışında

kalan bütün metinleri kitap saymak gerekir. Kitapla broşür (risale), kitapla tarife, kitapla prospektüs arasında bir ayrım ölçüsü yok. Bu konuda Türkiye‘deki durum Hindistan’dakini akla getiriyor. Hindistan’da dört sayfalık bir metin bile kitaptır. Oysa çeşitli ülkeler kitap için bir alt sınır saptamışlardır. Genellikle sayfa sayısı, kimi zamanda bir en az fiyat düzeyi sınır olarak alınıyor. Kanada’da, Norveç’te ve Finlandiya’da 49 sayfayı geçen ve “süreli” olmayan her yayın kitap olarak kabul edilmektedir. Danimarka’da 60, Macaristan’da 64, Belçika’da 40, Çekoslovakya’da 32 sayfa ölçüsü vardır. İngiltere’de ise fiyat esası geçerlidir; bu ülkede bedeli en az 6 peni olan her yayın kitap işlemi görmektedir. Fransa’da iki ayrı ölçü yürürlüktedir: Maliyede ayrı, gümrükte ayrı.

Son yıllarda Batı ülkelerinde kitabın biçiminde, fizik yapısında değişiklikler yapılmaya başlandığını öğreniyoruz. Bu konuyla yakından ilgilenen kimi yayımcılar bazı alışkanlıkları kırmak istediklerini söylüyorlar. İlginç ve aşırı denemeler yapılıyor.

Kitaplar kimi zaman içeriğine uygun bir biçimde hazırlanıyor; kimi zaman da onu belirten, tamamlayan bir nesne yapıta eşlik ediyor. Sözgelimi yemek kitapları öyle yapılıyor ki istediğiniz sayfa her zaman açık durabiliyor, kitap duvara asılabiliyor. 1967’de çıkan *Çorbalar Kitabı* tabak biçiminde yuvarlaktır, ayrıca yıkanabilir. Şeytan üstüne yazılmış *Katedraldeki Şeytan* adlı bir yapıt kükürtlenmiştir (Batı’da Şeytanın kükürt koktuğuna inanılır). Üçgen biçiminde kitaplardan söz ediliyor. Nesne-kitap deniyor bunlara. Fiyatları da çok yüksek.

Nesne-kitap, elbet, bir lüks, bir fantezi. Süs eşyası gibi, biblo gibi bir şey. Ne var ki Türkiye’de özellikle şiir kitapları için çağrışımlar yaratıyor kişide. Şiir kitapları genellikle küçük, bu yüzden de düşük fiyatlı kitaplardır. Dağıtımcılardan da, kitabevlerinden de üvey evlat işlemi görüyorlar. Şiir kitaplarının sürümlerini arttırmak, hiç değilse onların vitrinlerde görünmelerini sağlamak, bir armağan nesnesi haline getirmek için bazı yolların denenmesi düşünülebilir.

4 Ekim 1975

Eleştirmenin Kaderi

Eleştirmenin kaderi, tuttuğu ve tutmadığı, önemsediği ve önemsemediği, sözünü ettiği ve etmediği sanatçıların kaderlerine sımsıkı bağlı. Değerli bulduğu sanatçılar yükseldikçe, eleştirmen de yükseliyor, çöktükçe o da çöküyor. Tersten alalım, dudak büktüğü sanatçılar bir gün önemli olduklarını kabul ettiriyorlarsa, eleştirmen küçülüyor, güçsüzleşiyor.

Bu yüzden iyi bir eleştirmen olmak iyi bir yazar olmaktan çok daha güç.

Bir zamanlar Batı dünyasında en önemli, en etkin eleştirmenlerden sayılan Saint-Beuve'ü ele alalım. Bugün ona eskisi kadar önem verilmiyor. Oysa bir Thibaudet'den daha saygıyla söz ediliyor. Neden?

Saint-Beuve, Stendhal'i önemsememiş, bununla da kalmamış, onun yapıtını "iğrenç" bulduğunu yazmıştır. Niçin iğrenç buluyor? *"Bu yapıtlarda bir Fransız tarzından başka bir şey yok!"* Sonradan Stendhal'in dev bir yazar olduğu kanıtlanmış, Stendhal'i Stendhal eden nitelikler iyice ortaya çıkmıştır. Saint-Beuve, Stendhal için şöyle diyordu: *"Bize göre Stendhal, Charles de Bernard'ın, Vinet'nin, Molé'nin, Vicq d'Azier'in altında bir yazar"*. Bugün bir Stendhal var, ama yukarda sayılan yazarların hiçbiri ortada yok.

Saint-Beuve, Nerval'i de hiç saymış, Baudelaire'i Béranger 'den aşağı görmüş, Balzac'ı yanlış yere oturtmuştur.

Georges Duhamel'e göre Apollinaire bir hiçti.

Bizde de örnekler verelim. Vasfi Mahir Kocatürk, Salih Zeki Akdağ'ı Yahya Kemal'den önemli görmüştür. Yaşar Nabi *Başlangıcından Bugüne Türk Şiiri* adlı güldestesine yirmi beş halk

şairini aldığı halde Koca Pir Sultan'a yer vermemiştir. Prof. Mehmet Kaplan *Şiir Tahlilleri* adlı yapıtında Ayhan Kırdar'ı umutla selamlarken Ahmed Arif'i aşağılamış, Melih Cevdet Anday'ı elinin tersiyle itmiştir.

Zaman, Ataç'ın Türk edebiyatındaki değerler üstüne, yine de, uzgörülü yargılar vermiş olduğunu gösteriyor. Yahya Kemal'in, Nâzım Hikmet'in, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirleri üstünde önemle durmuştur Ataç. Genç kuşakta da iyi şairleri (sözgelimi Turgut Uyar) seçebilmiş, önerebilmiştir. 1940 şiirinin zaferine en büyük katkı da Ataç'tan gelecektir. Bu bakımdan, diyebiliriz ki Ataç, bir eleştirmende bulunması gereken bazı nitelikleri taşımamasına, zaten kendisi de eleştirmen olmayı istememesine karşın, çağının koşulları içinde sağlam, zamanla kanıtlanan bir eleştirel tavır içinde olmuştur. Ama Ataç'ın Batı edebiyatı üstüne yargılarının çoğunca ikinci elden, zaman zaman tutarsız olduğu da bir gerçek. Batı edebiyatını hep *Nouvelle Revue Française* dergisinde görünen yazarların yargılarıyla görmüştür. Bunu açıklamada bir sakınca da görmüyor Ataç. *Günce*'sinde şöyle diyor: *"Edebiyatta tarikatler vardır. Bir tekkeye giren onun havasına alışır, o havadan başkasıyla pek edemez. Ben de* Nouvelle Revue Française *tekkesindenim. O derginin övdüğü yazarlara hayran olurum, övmediklerini beğenmem. Onda adı geçmeyenleri ise bilmem."* Ataç'ın bu dergiye bağlı olarak daha çok XIX. yüzyıl yazarlarını okuduğunu, onları özümlemeye çalıştığını söyleyebiliriz. Hatta, genel olarak, Ataç'ın kendi yaşıtları ortaya çıktıktan sonraki Fransız edebiyatının izleyicisi olmayı bıraktığını söylersek fazla aşırı konuşmuş olmayız. Ataç, gençlik döneminin yazarlarından da zamanla soğumuştur. Sözgelimi Alain-Fournier'yi baş köşede oturtmayı sürdürür de, başlangıçta övdüğü Flaubert'i aşağılamaya, kırk yıl bağlandığı Baudelaire'le alay etmeye başlar, Thomas Mann ona göre "berbat" bir yazardır, Eluard şair bile değildir. Oscar Wilde da kimdir ki! Bu böyle ya, bakarsınız, Ataç, Georges Simenon'un büyük yazar

olduğunu söylemiş, onu Dostoyevski’nin yanında anmış.

15 Ekim 1975

Garip'çilerin İlk Şiirleri

Oktay Rifat, doğa içinde nesnelerin birbirleriyle ve insanla hısımlık bağlarının farkına varmış, üstünde bir an düşünmeye fırsat bulamadan sevivermiştir her şeyi; işi aceledir; günler su gibi geçer; her şey birdenbire olur. İlk şiirlerde, hayat karşısında büyük bir hayranlıkla doludur Oktay Rifat. Arkadaşları gibi o da bu alanda yeni ayrıntılar getirir şiire; günlük yaşamanın içindeki güncel durumlara öncelik tanır. Bunları yaparken Orhan Veli'den ayrıldığı nokta, kendisinin daha duygan oluşu ve onun kadar keskin bir düşünceyle yazmaya oturmamasıdır. Orhan Veli için her şey eski şiiri yıkmaktır, bunu yaparken bir yerde sanki belli bir şemaya göre hareket etmekte, bir bakıma eski şiirin tersini yazmaktadır. Oktay Rifat'ta bunun böyle olmadığı, hiç değilse o kadar olmadığı görülüyor. Eski şiirle bu yönde bağımlı olmadığı ya da tersten de olsa ona koşullanmadığı yönler var onun. Sözgelimi Orhan Veli şiirde taklitçi (imitatif) uyum denemelerini bütün bütüne bıraktığı halde, o, şiirlerine bu tür bir uyum vermekten çekinmeyebilmiştir. İç uyumda eski şiirdekinden apayrı bir dil diyalektiği kullanırken, dış uyumda, ses benzerlikleri, utanmış cinsten de olsa birtakım kafiyemsi olanaklar aramaktan sakınmayabilmiştir. Orhan Veli'nin şiirindeki hesaplılık onun o sıralardaki ürünlerinde görünmeyebiliyor; en tuhaf, en olmayacak söz istifleri genel bir duygu görünümü, örgensel bir bütün niteliği kazanabiliyor onda. İlk şiirlerinde çoğunca Orhan Veli'nin etkilerini taşısa da, şiire ayrı bir giriş noktası bulmuştur; getirdiği söz düzeni daha rahat, bütünüyle daha kolay özümlenir, içe sindirilen soydan olmuştur hep. ”Kuşdili” şiiriyle “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiiri arasındaki duygu ayrımı, bu

dönemde iki şair arasındaki ayrımdır. Orhan Veli'de bir silahtır şiir. Oktay Rifat'ın ilk şiirlerinde ise başka bir şeydir, yaşamanın naif bir uzantısıdır, türküdür.

Oktay Rifat'ın şiirleriyle Melih Cevdet'inki arasında nasıl bir ayrım yapacağız? İlk bakışta iki genç şair arasında bir ayrım yokmuş gibi geliyor. Hele çıkış günlerinde, "Garip"in ilk döneminde, Üçler'in birbirlerini iyice andırdıkları görülür. Doğaldır bu. Aynı edebiyat ekiniyle beslenmişlerdir. Görüşleri gibi delikanlılık günleri de bir arada gelişmiştir. Orhan Veli, Oktay Rifat'ı on üç, Melih Cevdet'i on beş yaşında tanımıştır. Bu onlara başka şiir topluluklarında görülmeyen cinsten bir yakınlık, ortaklaşa bir söz hazinesi, hatta ortak bir şiirsel sözdizimi kazandırmıştır. Hemen hemen aynı temaları işlemeleri de ayrı.

Bununla birlikte o ortak tema ve söz birliğinin altında daha ilk şiirlerde bile bir ayrılığı sezmemek elde değil. Hiç değilse, bugün, gelişmiş, ayrı yollara, ayrı alanlara uzanmış şiirlerinin de bizde uyandırdığı seçme olanağıyla, o ilk günlerin ortak kabuğu altındaki ayrımları daha iyi seçebiliyoruz.

Beş duyunun şairidir Oktay Rıfat. İlk şiirlerinde bütün bütüne öyledir. Ben'in doğal çevre karşısında bir yerde tansımaya dönüşen ilk şaşkınlığı içindedir. Alaydan çok sevinç içinde. Nesneleri en çok sevinç uyandıran yanlarıyla görür, izlenimleri eksiltili (elliptik) bir dille dışarı vurulur.

Melih Cevdet'te ise duygu önde gelir; dikkat edersek, onun ilk şiirlerindeki düşünce öğesi bile ayrıntılarını hep duygudan kotarmaktadır. Oktay Rifat'ta duygu bir kımıltı halindedir, "a priori" bir biçimde gelişir ve kendine uygun bir dille doğar. Melih Cevdet'te ise belirli bir yönde doğan duygular bir yerde düşünceyle birlikte gelişir, bir yerde de onu hazırlar. Oktay Rifat'ın doğa içinde olmasına karşılık, toplum içindedir o. Melih Cevdet'in kırık diyebileceğimiz bir yanı vardır ilk şiirlerinde. Çok silik de olsa, daha başlangıçta, yeni bir dünya özlemi içindedir. Denebilirse,

Oktay Rifat ”hayatı değiştirme” aşamasına, yaşamanın, yaşıyor olmanın güzelliğini fark ederek geçmek ister. Melih Cevdet ise toplumda insana ilişkin bazı değerlerin eksikliğini sezerek, “dünyanın değiştirilmesi”ni özler gibidir. Elbet, bütün bunlar iz halindedir, kök halindedir, belli belirsizdir, zaman zaman başka şeylerle karışarak, başka öğelere yerini bırakarak silinip gidebilmektedir. Yine de Melih Cevdet’te toplumcu bir aşamaya geçecek daha kesin öğeler vardır. Öte yandan, ”Garip” öncesi ürünlerine bakarsak, Oktay Rifat’ın kendisini Garip’e daha iyi hazırladığı görülür. İkisi de başlangıçta Orhan Veli’nin etkisi altındadır. Ama birbirlerini, Orhan Veli’nin kendilerini etkilediğinden daha çok etkilemişlerdir.

20 Kasım 1975

Liselerde Edebiyat Dersleri

Bugün liselerde okutulan edebiyat derslerinin öğrenciyi edebiyattan soğutacak cinsten olduğunu hepimiz biliyoruz. Ders programları içinde büyük ağırlığı Divan edebiyatı, Tanzimat edebiyatı, Servet-i Fünun edebiyatı meydana getiriyor. Cumhuriyet edebiyatına ayrılan yer üçte bir oranını bulmaz. Cumhuriyet edebiyatı içinde de aslan payını 1923-1935 arasındaki temsilciler alır. Çünkü edebiyat kitaplarının planı Cumhuriyet'in ilk on yılında ortaya çıkmıştır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan edebiyatın değerlendirilişi de o temsilcilerin görüşlerine göre yapılmaktadır. Onların çizdikleri edebiyat baremi bugüne dek değişmemiştir ya da pek az değişmiştir. Zaman zaman son otuz kırk yıllık edebiyatı da kalın bir iki çizgi halinde kitaplarına ekleyen ders kitabı yazarlarına rastlamıyor değiliz. Nedir ki, bunlar da, Tanzimat-Cumhuriyet arasındaki edebiyatı o değişmeyen barem içinde görmek eğilimindeler. Sözgelimi, Muallim Naci, kafiyede "göz" ölçüsünü de savunduğu için mutlaka tıkız Recaizade Ekrem karşısında ezilecek, bir zamanlar salt Galatasaraylılık dayanışması içinde, şiirde de bir yeri olsun istenmiş Emin Bülent Serdaroğlu önemli bir şair olarak sunulacak, Faik Âli, nedense, hep ön sıralarda bir yerde tutulacaktır. Ders kitaplarında sürekli eleştiri gerçeğinin izini bulamazsınız. Özellikle Tanzimat-Cumhuriyet arasındaki edebiyat konusunda, ilk kitap bugünkü kitapların da planıdır, biçimidir, hatta özüdür. Tanzimat edebiyatı yeni bir sıfır noktasından işe başladığı için ilkel bir edebiyat mıdır? Servet-i Fünun edebiyatı kaç yıl sürmüştür? Cumhuriyet edebiyatı yarım yüzyıllık bir dönemi çoktan geride bırakmış değil midir? Kimsenin düşündüğü yok bunları.

Divan edebiyatı için hiçbir sözümüz olamaz. Durulmuş, biçimini, kesin çizgilerini almış, temsilcileri belirlenmiş bir edebiyat o. Ama Tanzimat, Servet-i Fünun edebiyatları ile 1930'lara kadar olan edebiyatımızı yeniden ele alıp bir değer ayıklaması yapmanın günü gelmiş, hatta çoktan geçmiştir. Orhan Seyfi, Yusuf Ziya bugün bir şey anlatıyor mu? Enis Behiç Koryürek öğrenciye ders olarak verilecek bir şair mi? Hatta bir şair mi? Birkaç soru işte! Halit Ziya Uşaklıgil ise kaya gibi yerinde duruyor. Abdülhalik Renda, Cumhuriyet meclislerinde adını sürekli olarak duymak zorunda olduğumuz bir addı. Siyasa aştı onu, unutuldu. Oysa edebiyatımız kendini Abdülhalik Renda'larından kurtaramıyor.

Bugünkü lise öğrencisinin Divan edebiyatını anlaması, sevmesi düşünülemez. Bugünkü öğretmenin de. Bu yüzden Divan edebiyatı bir uzmanlık dalı olarak üniversiteye aktarılmalı. Lisede örnekleriyle değil de, tarih olarak ele alınmalı. Ya da seçimlik ders haline getirilmeli.

Daha doğrusu Cumhuriyet edebiyatı okutulurken sık sık Divan edebiyatına çıkmalar yapılmalı. Oysa, günümüzde, Divan edebiyatı okutulurken yeni edebiyata çıkmalar yapılıyor.

Tanzimat'tan günümüze uzanan edebiyatımız için de ders kitaplarındaki zamanlama değiştirilmelidir. Yüz yıllık bir süre mi söz konusu, hiç değilse bu sürenin elli yılının Cumhuriyet dönemi içine girdiği, altmış beş yılının öğrencinin anlayabileceği bir çevreyi kapsadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bugünkü edebiyat programlarının öğrencide bir edebiyat oluşumu yaratmadığı herkesçe biliniyor: İşine yaramayan, hiçbir yerde kullanamadığı, anlamadığı, öğretmenin de pek anlamadığı bir ders karşısında öğrenci. Ayrıca, bu programla edebiyata yetenekli olan olmayan öğrenciler arasında bir ayrım yapma olanağı da kalmıyor. Bakıyorsunuz edebiyata en yakın öğrenci kırık not almış.

Bizim edebiyatımızın asıl gelişimi 1920'lerden, özellikle de 1940'lardan sonra olmuştur. Klasik edebiyatımız, Tanzimat, Servet-i

Fünun edebiyatları değil Divan edebiyatıdır. Tanzimat edebiyatı da, Servet-i Fünun edebiyatı da bir yenileşme deviniminin ilkel yansılarıdır. Unutmamalı ki 1880-1930 arasında belirlenmiş sanatçıların büyük çoğunluğu Batı edebiyatına bağlıydılar, ama onu hem hep elli yıl geriden, hem de perempürçük bir biçimde izliyorlardı. Sözgelimi Tevfik Fikret Galatasaray'ı bitirdiği yıl, *Kapital* yayımlanalı on sekiz, *Les Fleurs du Mal* yayımlanalı yirmi sekiz yıl olmuştu. Oysa Tevfik Fikret'in üçüncü sınıf bir Fransız şairine bağlandığını bilmeyen kalmamıştır. Örneği Tevfik Fikret'ten getirmem, bir Faik Âli'nin, bir Recaizade'nin durumunu daha iyi anlatmak içindir.

Evet, ders programlarında hem Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatlarında yeni bir iç değerlendirme yapmanın, hem de bu edebiyatların doldurduğu saatleri Cumhuriyet edebiyatına göre yeniden ayarlamanın zamanı gelmiş, geçmiştir.

Burda soracaksınız: "Yeni edebiyat tarihçileri bu iç değerlendirmeyi yapmışlar mı? Yeni edebiyat araştırıcıları, yeni eleştirmenler yapmışlar mı bakalım?" Yapmışlar mı? O da var elbet!

16 Şubat 1976

Türkçe Bilenin İşi Rast Gider

“Yolda” başlıklı yazımda iki sözcük eksik çıkmış. 1950 kuşağı yazarlarının romanda, öyküde, denemede, anlatım yönünden, daha bir nitelikli olduklarını söylemiştim. “Anlatım yönünden” sözcükleri düştüğü için bir yanlış anlama olabilir. 1950 kuşağının, sözgelimi romanda daha önceki kuşağı aştığı sanılabilir. Oysa doğru değil bu. Bugün bir Kemal Tahir, bir Yaşar Kemal romanda aşılmış değil. Kemal Tahir’in, Yaşar Kemal’in, Orhan Kemal’in, Kemal Bilbaşar’ın yapıtlarını bugün de doruk yapıtlar olarak görüyorum. Yalnız yeni yazarları daha bir tatla okuduğumu da saklamamalıyım. Yeni yazarlar ortak dili kalkındırıyorlar da ondan mı? Sanırım öyle. Ortak dilden uzaklaşan yazar, bir süre büyük parıltılar yaratsa bile, geçici oluyor bu. ”Jargon”la “anlatım”ın ayrımını da burda buluyorum ben. Anlatım, ancak genel dilde gerçekleşebilir. Ya da o dilde gerçekleştiği zaman yücelebilir. Eski dergilerdeki “şive taklidi” tartışmalarını anımsıyorum. O sıralarda öğrenciydim. Yeni yeni yayın yapmaya başlamıştım. Ama o günlerde de anlamsız buluyordum bu tartışmayı. Kimler katılmıştı o tartışmaya? Bir iki ad aklımda: Orhan Kemal, Oktay Akbal, Tarık Buğra...

“Fantastik” kavramıyla “olağanüstü “ kavramını karşılaştırırken bazı yazarlar “olağanüstü”yü “fantastik”in bir bölümü olarak görmüşlerdir. Oysa günümüzde “fantastik”, “olağanüstü”ye göre tanımlanmakta, bir yerde onun tersi öğelerden oluştuğu söylenmektedir. Jargon’la anlatım için de aynı şeyi söylemek mümkün. Anlatım jargon’dan uzaklaştıkça ortaya çıkıyor. Jargon’a dadandıkça biraz tanınmaz hale geliyor.

1950 kuşağı yazarlarının öykülerinde, romanlarında ortak dile

dayanmaları bir özellik olarak ortaya çıkmakta. Köy romancılarının hemen hepsinin 1950 kuşağından olmaları bugün bu gerçeği değiştirmiyor artık. Önemli bir çıkış noktasıdır bu. Son yıllarda 1940 kuşağı yazarlarının da buna daha çok önem vermeye başladıkları görülüyor. Sözgelimi Yaşar Kemal'in *Yusufçuk Yusuf*'taki büyük başarısının gizi biraz da burdadır. Orhan Kemal de ölümünden hemen önceki yıllarda ortak dile daha yaslanmaya başlamıştı. Onun eski yapıtlarının daha güçlü olduğunu nasıl açıklayacağız? Bence Orhan Kemal'de son yıllarda bir iniş başlamıştı da ondan bu.

Tolstoy, Rus halkının hep atasözleriyle konuştuğuna dikkat etmiş. Bunu eleştirir. Bu tür konuşmanın düşünceyi öldürdüğü kanısındadır. Bir sıvışma, işin içinden sorumsuzca çıkma olarak görür bunu. Bence burda Tolstoy'un yazara bir bildirisi var. Abbas Sayar, peki? Abbas Sayar'ın bütün yapıtı öyle değil mi? Sanırım, Abbas Sayar bu türün ülkemizdeki son iyi temsilcisidir.

Atasözü dedim, burda hemen bir İran atasözünü anımsayabiliriz: "Türkçe bilenin işi rast gider". Türkçe böylesine büyük bir dil. Ama dilimizin son yüzyılda kendisini iki kez yenileme çabasına girdiğini de unutmayalım. Türkçe dil devriminden sonra yeni yeni oturuyor. Bugün de tam oturdu sayılamaz. Belki de bazı yazarları "şive taklidi"ne sürükleyen nedenlerden biri de o günlerde Öz Türkçenin getirdiği sorunlardı, dilin oturmamışlığıydı belki de. 1940 kuşağından olup şive taklidine yönelmemiş yazarların on beş yıl kadar önce yazdıkları bugün daha okunaklı değil onlarınkinden.

1950 kuşağı, o yazımda da belirttiğim gibi dil devriminin değerleri içinde daha çok yaşadı. 1960 kuşağı da öyle. Yeni kuşaklar için bu daha çok böyle olacak. Her şey daha doğallaşacak.

Şair Oğuz Kâzım Atok yazdığı denemeleri bir kitapta toplamış. Bilmiyordum, emekli generalmiş Oğuz Kâzım Atok. Ülkemizde tek general şair o sanırsam.

Ve yeni bir şair: Metin Altıok. *Gezgin*'i bir iki kez okudum. Güzel

şiirler var içinde. Duyarlılıkla tıka basa. Ama daha önemlisi, şiirin bir dil uğraşı olduğunu daha bu iki kitabında kavramış Metin Altıok. Son yıllarda kullanılmış bazı biçimlere fazlaca bağlı. Yine de ayrıntıda yenilmiyor onlara. Bir hüzün var Metin Altıok şiirlerinde. İç kapayıcı değil, iç açıcı bir hüzün, ancak böyle dersem anlatabiliyorum.

1 Temmuz 1976

Ölüleri Seviyorlar

Puşkin'in bir sözü vardır; sanatçıların ancak öldükten sonra değerlendirildiklerini, bir bakıma bağışlandıklarını anlatmak isterken şöyle der: *"Yalnız ölüleri sevmeyi biliyorlar."* Özellikle bizim toplumumuzda böyle bu. Orhan Veli Kanık ölümünün hemen ilk haftası içinde herkesçe benimsenmiştir. Yıllarca onun girişimine dudak bükenlerin, onunla eğlenenlerin, o girişimi değerlendirmeleri, içlerine sindirmeleri için bir hafta çok kısa bir süre değil midir acaba? Kemal Tahir de öldükten sonra karşıtlarınca hemeninden bağışlandı. Oysa neler yazılmıştı onun için. Orhan Kemal'in büyüklüğü çoğunlukla biliniyordu, ama öldüğü gün oybirliğiyle kanıtlandı bu. Ataç için de öyle olmamış mıdır? Öz Türkçe, Ataç'ın öldüğü gün büyük bir hız kazanmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da asıl ününü öldüğü gün kazandığını söyleyebiliriz. Ece Ayhan'ı düşünün. Ece Ayhan ölümün eşiğine gittiği günlerde önemsenmişti. Kimse onun kurtulacağını sanmıyordu. Ece Ayhan'ın çok iyi bir şair olduğunu daha çok kimseden duymaya başlamıştık. Ölümden kurtuldu Ece Ayhan. Her şey yine eski durumuna geldi. Söylenen sözler geri alındı. Gerçekten, acımasız bir toplum bizimki.

Başka ülkelerde de görülmüyor değil bu durum. Nedir ki, başka ülkelerde ölümle bağışlanan, daha çok sanatçının, yazarın siyasal tavrı oluyor. Sözgelimi Pasternak son günlerini ülkesinde büyük bir yalnızlık içinde geçirmiştir. Son yıllarında adını bile anmak kolay değildi bu şairin. Öldükten sonra kitapları üst üste baskılar yapmaya, dizeleri birinci elden sorumlu kişilerin bile dillerinden düşmemeye başladı. Siyasal bir bağışlamadır bu.

Bizde ise sanki sanatçının hayatı, dünyadaki varlığı bağışlanıyor

ayrıca. Özellikle 1940'lardan bu yana böyle bu. Daha önceleri sanatçının yaşarken toplumca (devletçe verilen önemden dolayı) ilgi gördüğü gözlemlenmekte. O dönemlerde bir eleştiri olmadığı halde, sanatçı yaşadığı yıllarda değerlendiriliyordu da. Hiç değilse değerlendirilmek isteniyordu. Oysa bir Bedri Rahmi'nin şiirine son on yıl içinde eğilmiş bir eleştirmen gösterebilir misiniz? Öldüğünde ise binbir çelenk örüldü ona.

Ülkemizde sanatçının yazgısı gerçekten ilginç. Yaşadığı sürece ilgilenilmiyor, ölür ölmez göklere çıkarılıyor. Ama kısa bir süre içindir bu, sanki bir törenin gerekleri yerine getiriliyordur, ölümü izleyen birkaç gün, bilemediniz birkaç hafta sonra her şey eski durumunu, ilk durumunu alıyor. Yalnız öldüğünüz gün seviliyorsunuz. Ertesi gün bundan da bıkılıyor. Yine de öldükten sonraki durum daha iyi galiba.

Dikkati çeken bir nokta da, yazılarda, yapılan konuşmalarda, sanatçı için çok abartılmış sözler edilmesi. Yıllar süren bir ilgisizliğin bir çeşit kefareti mi oluyor bu sözler? Cenaze başındaki "Onu nasıl bilirsiniz?" sorusuna karşı koro halinde ve devamlı bir ses yükseliyor: "Büyük biliriz!" Ondan sonra? Ondan sonrası, ondan önceki durumun tıpkısı: sessizlik, umursamazlık, toptan bir unutuş.

En iyisi, diyorum, sanatçıyı öldürmeli, tabutunu yıllarca musalla taşından kaldırmamalı. Büyük şenlik olur. Bedri Rahmi en büyük gürlüğünü öldüğü gün yaşamadı mı?

Puşkin, *"Yalnız ölüleri sevmeyi biliyorlar"* demiş ya, Türk edebiyatı için deseydi bu sözünü biraz değiştirirdi:

"Yalnız ölüleri ve öldükleri gün seviyorlar."

Bir de ölüm tarihini iyi seçeceksin. Olanağın varsa genç öleceksin (en yetenekli sensin). Kuşağının ilk öleni olacaksın (asıl önemli olan sensin). Yetmiş yaşını, seksen yaşını bulduktan sonra ölürsen kimse yüzüne bakmıyor. Yakup Kadri'nin ölümü sessizlikle geçiştirildi. Muzaffer Tayyip ve Rüştü Onur bugün de çok şeylerini erken ölümlerine borçludurlar.

Ha sahi, Ali Canip yaşıyor mu?

6 Temmuz 1976

Sekizinci Sanat

Resimli romanın adı iyiye çıkmamıştır: Bir şey öğretmez sayılır, her şeyi kolay ve ucuz yanından tuttuğu ileri sürülür, bayağı olduğu, daha çok çocukları eğlendirmeye yaradığı söylenir. "Kültür düşmanı"dır resimli roman, "afyon"dur. Yine de büyük kitlelerin bu "kültür düşmanı"na yöneldiği yadsınamaz bir gerçek. Sözgelimi *Astérix* dergisinin baskı sayısı 1,5 milyon. Fransızların yüzde sekseni her sabah gazetelerini bunlara göz atarak okumaya başlıyor; Birleşik Devletler'de yüz milyonu aşkın bir insan kitlesi tutkuyla bunlara sarılıyor. Öbür ülkelerde de öyle olduğu kuşkusuz. Türkiye'den alalım. Türkiye'de de okuryazarların büyük bir bölüğü resimli romana yönelmiş değil mi? Vapurda, trende otobüste, yalnız gençler, çocuklar değil, kır saçlı, orta yaşı yola vurmaya hazırlanmış kadınlar, erkekler de görülüyor resimli roman okuyan. İster yadsıyalım, ister güzel sanatların yedincisi olan sinemadan sonra resimli romana da "sekizinci sanat" adını uygun görenlerin bu düşüncesini benimsememekte direnelim, resimli roman büyük bir olgudur günümüzde.

Resimli romanların eski yaratıcıları genellikle özyetişimli (otodidakt) kimselerdi. Bugünse bunların yetişmiş, kimi zaman türlü yönlerden uzmanlaşmış sanatçılar oldukları görülüyor. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra resimli romanda meydana gelen değişimde okurun, yaratıcının, bir de birçok ülkede yayımlanan resimli roman dergilerinin (yani yayımcıların) rolü olmuştur. Bugün resimli roman deyince akla daha çok *Tintin* gibi, *Astérix* gibi çok yaygın örnekler geliyor. Ama bu uğraş alanının ayırıcı nitelikleri bu tür örneklerin ötesindedir. Bir öncü resimli romandan da söz edebiliriz bugün.

Özellikle 1965'ten beri bu alanda değişen çok şey var.

Yine de, bütünüyle ele alınırsa, geleneksel resimli romanın biçimiyle bu türün tanımını yapmak uygun olacaktır. Resimli romanlardaki başkişiler alabildiğine özgür ve güçlü kişilerdir: üstlerinde kendilerini ölümlülerden ayıran özel giysiler vardır (Tarzan'da panter derisi, Kızıl Maske'de bedene yapışık esnek giysi, maske); bekârdırlar; kadınlar onlar için cinsel nesnelerden ya da kimi zaman, sonsuz uzak nişanlılardan başka şey değillerdir. Çoğunun doğaüstü güçleri vardır (havada uçabilirler, görünmez olabilirler); sürekli bir iyi-kötü savaşı içindedirler. Bir Mandrake, bir Süpermen, bir Aslan Yürekli Prens iyilik ve adalet uğrunda kavgaya girmişlerdir. Kimlerle? Kötülerle (arsız gangsterler, casuslar, maymunsu adamlar). Böylece resimli romanlar ideolojik bir yönseme de kazanmaktadır. Eski destanlar bir de Superman'lerle yineleniyor belki de.

Ancak son on yılda resimli romanlardaki eski halk romanları geleneğinin yer yer kırıldığına tanık oluyoruz. Bir kahramana dayanmayan resimli romanlar da var bugün. Öyküde kadının durumu da değişebiliyor. Eski resimli romanlarda kadın güç, hatta olanaksız bir duruma düşer, kahraman da gelir onu kurtarırdı. Şimdi Barbarella gibi kadın kahramanlara da rastlanıyor. Hatta öyküde erkekler ikincil kişiler olarak kalabiliyor. *Crumb*'daki gibi yapılarda Superman tipi ortadan kalkabiliyor. Amerikan resimli romanı savaştan önce düşsel bir görünümdeydi. Ancak savaştan sonra toplumun aynası olmaya başladı. Ayrıca bu ülkede resimli romanın büyük bir toplumsal işlevi de var. Kişiler serüvenlere atılırken güncel olayların içinde görünürler. Büyük gazetelerde çıkan bu tür yayınlar üstünde okurun da etkisi vardır: Her gün kutlama, yadsıma, öneri mektupları yağmaktadır gazete yöneticilerine. Böylece resimli roman, gerçekte yazarla okurun ortaklaşa yarattığı bir ürün olmaktadır. Sinemayla edebiyatın birleşimi olan bu sanatı belli bir gerçekçilik planına götürenler de, sanılacağı gibi büyük bir arayış

içinde olan Fransızlar değil, Belçikalı sanatçılar olmuştur.

Son yıllarda gelişen Türk resimli romanını da başka bir gün ele alacağım.

12 Ağustos 1976

Sait Maden

Şık derviş... Sanırım bu iki sözcük Sait Maden'i anlatmaya çalışırken işimize yarayabilir. Çünkü grafik çalışmalarında en büyük özeni kendi giyiminde gösteren bir sanatçı karşısındayız. Her gün sadece bir tek noktası oynayan bir geometri içinde giyinir. Sıkışmaz geometride. Mondrian'ın büyülü karelerini kullanır. Sokakta, Kadıköy vapurunda, Cağaloğlu yokuşunda görenler, hele ilk kez görenler, onu bir İspanyol asilzadesine de benzetebilirler. Şık dedim demin: bu sözcükte "modaya uygun" anlamı da var; o anlamı çıkaralım. "Özgünlük" anlamına da özel bir yer ayıralım. Giyimi de, giyim kuşam değil, güzel giyim olarak görelim.

Şemsiyesini baston olarak kullanır.

Bastonunu da, herhalde evinin kapısının arkasında, bir tehlike olasılığına karşı, silah olarak.

Delikli harf icat oldu mertlik bozuldu. Bu cümlenin hesabını birkaç satır sonra vereceğiz.

Sait Maden için edebiyat ansiklopedilerinde, yazar sözlüklerinde kısaca şu bilgiler verilir: 1931'de Çorum'da doğmuş; Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirmiş; gazetelerde ressam olarak çalışmış; 1960'lı y›llarda "kitap kapağı düzenlemesi tekniğine yenilik getirmiş"; şiirleri ve şiir çevirileriyle dikkati çekmiş; Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü'nü (1976) almış.

Şimdi gelelim delikli harfe. Sait Maden'in başta gelen uğraşısı bugün de şiirdir. Yaptığı şiir çevirileri de, çeviriden çok, şiir tutkusunun, kendi şiirini de aşan dev uzantısıdır. Bu alanlardaki yeteneğini kanıtlamıştır. (Fransızcayı Baudelaire'in kitabından öğrendi; o kitabı binlerce kez okuyarak...) Gülhane Parkı'nda

1950'li yılların sonlarında, isteyen herkesin portresini otuz saniyede çizmiştir; tabii, ücretini alarak. Kendisinin pek kabul etmediği bir ressamlığı; ülkemizde son yıllarda reklamcılık kesiminin yarattığı devinimle büyük gelişme gösteren grafik sanatı alanında yerini yine de koruyabilen bir gücü vardır; tiyatro dekorları, sinema ve sergi afişleri de yapmış; yeni ç›kacak yayın organlarına maketler hazırlamıştır.

Bütün bunlar.

Ama bence, bütün bunlara karşılık Sait Maden'in asıl yeteneği başka alanda.

Bunu ancak şöyle anlatabilirim: Yeni yazı çıkmasaydı, ülkemizde en büyük hattat o olurdu. Eşsiz bir kaligrafi ustasıdır Sait Maden. Oradan getirdiği zanaat (zanaatın sağlamlığı yani) çok değerlidir.

Bizans harfini, bir sıkıntıya düşürmeden, Arap alfabesinin içinden geçirip yeni yazıda kullanabilecek tek kişi; bilmem, belki bu alanda bir iki yetenek daha vardır. Sait Maden, Latin harflerine de bir Anadolu uygarlıkları tadı aşılama serüvenine girdi. Tam anlamıyla bilincinde miydi bunun? Yoksa bir rastlantı mı söz konusuydu? Ne olursa olsun, böyle bir izdüşüm var. En azından, Sait Maden el yazısında herkesten büyüktü. Nerede o yazı?

Delikli harfin (letraset) yaygın kullanımı, el yazısını öldürünce, Sait Maden'de ekonomik bir cayma duygusu mu oluştu? İkinci büyük yeteneği şiire abanmaya başlaması bunun bir sonucu mu?

İşin bir de düşünsel yanı var. Bugün baktığımızda Sait Maden edebiyat ve düşünce alanında ayrık kişilerden biri. Birlikte yetiştiği kuşak onu belirlemez, o da kendi kuşağını tam anlamıyla anlatıyor değildir. Yine de 1950 kuşağına ya da ondan hemen önceki ara kuşağa bakarken, ona da göz atmak gerektir. Sait Maden, bir önceki, hatta iki önceki kuşaktan da etkiler almış biri. Kendinde, sözgelimi bir İsmet Zeki Eyuboğlu'nun bir Adnan Benk'le çelişkisini ve Adnan Benk'in bunu bir çelişki olarak kabul etmeyişini yaşar. Kuşağını şiirinde ve çizgisinde belli etmez. Ama tuhaf bir biçimde,

şiir çevirileri (belki de dil girişiminden ötürü) kuşağın özlemleriyle buluşur.

Sadece ayrık değil, aynı zamanda yalnız bir adam. Öyle görünüyor. Titizliği bir yalnızlık sanatına dönüştürmüş. Ya da yalnızlık onu titizliğe götürüyor.

Hakkını aramaz. Onun için derviş. Bir de eski ermişlerin deneylerini çok sevdiği için derviş.

Geleneğin olduğu yerde kalmadığını, ama modern hayatın da geleneği tam ortadan kaldıramayacağın kanıtlayan bir tip. İnsan çeşitliliğinin çarpıcı örneği. Beğenisi düşüncesini aşıyor.

Gizli tutar kendini.

Diller arası bir adam. Masalarda beyitler yazar.

28 Şubat 1988

CEMAL SÜREYA (*Erzincan, 1931 - İstanbul,* 9 Ocak 1990) Şair, yazar.

Asıl adı Cemalettin SEBER. Dr. Suat Hüseyin, Ali Fakir, Osman Mazlum (*Pazar Postası* ve *Vatan* gazetesindeki eleştirilerinde), Hasan Basri (*Papirüs* dergisindeki şiir çevirilerinde), Yürüyen Adam (Mülkiye'deyken yazdığı şiir ve mektuplarında), Cemasef *(Kazgan*'daki şiir ve desenlerinde), Charles Suarez (*Mülkiye* dergisindeki karikatür ve desenlerinde), Suna Gün (1960 sonrasında, Fevzi Halıcı'nın Konya'da çıkardığı *Çağrı* gazetesinde), Ali Hakir, Hüseyin Karayazı (*Su* dergisinde, 1962), Adil Fırat (*Su* dergisinde, 1963), Ahmet Gürsu, Genco Gümrah, Birsen Sağnak (son eşinin adı) imzalarını da kullandı. Güllü Hanım ile Hüseyin Seber'in oğlu. Ailesinin "Dersim harekâtı" sırasında Bilecik'e sürgün edilişi nedeniyle ilköğrenimine bir yıl gecikmeli olarak İstanbul Beyoğlu 37. İlkokulu'nda başladı, ancak 1941-42 ders yılı ortasında babasının İstanbul'a izinsiz gelişinden ötürü tekrar Bilecik'e döndü ve üçüncü sınıfın ikinci yarısından itibaren Bilecik Birinci İlkokulu'nda okudu. 1944'te Bilecik Ortaokulu'na başladıktan üç ay sonra parasız yatılı olan Cemal Süreya, 1947-48 öğrenim yılında yine parasız yatılı olarak Haydarpaşa Lisesi'ne girdi ve pekiyi dereceyle bitirdi. Olgunluk sınavını da aynı dereceyle vererek (1950) AÜ Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne kaydoldu. 1953'te Seniha Nemli ile nikâhlandı, ancak düğünleri mezun olduktan sonra yapıldı. 1954 Haziranında Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden mezun oldu; aynı yıl Eskişehir Vergi Dairesi'nde stajyer olarak göreve başladı. 1955'te kızı Ayçe dünyaya geldi; Maliye müfettiş muavini olarak İstanbul'a atandı. 1958'te yeterlik sınavını vererek 5. sınıf maliye müfettişi oldu. 1959 Temmuzunda 50. dönem yedek subay adayı olarak askere alındı; 1960'ta teğmen rütbesiyle ter-

his oldu. *Papirüs* dergisini çıkarmaya başladı (C. Süreya *Papirüs*'ü üç kez çıkardı: 4 sayı, Ağustos 1960-Mayıs 1961; 47 sayı, 1966-70; 2 sayı, 1980 Bahar). Askerlik hizmeti sırasında fark dersleri vererek hukuk diploması da aldı; 1961 Kasımında, "Maliye Denetim Usulleri ve İktisadi Devlet Teşekkülleri"ni incelemek üzere Fransa'ya gönderildi. Seniha Nemli ile olan evliliği Fransa'ya gitmeden önce sona erdi ancak boşanmaları yedi yıl sürdü. Fransa'dayken Hilmi Ziya Ülken'in yeğeni Suna Lokman'la nişanlandıysa da 1963'te yurda dönüşünde ayrıldı. 1965'te memurluktan istifa ederek çevirmenlik ve yayımcılık yapan Cemal Süreya, o yıllarda R. Tomris adını kullanan Tomris Uyar'la birlikte *Papirüs*'ü yeniden yayımladı (47 sayı; 1966-70). Tomris Uyar'ın evlenip Ankara'ya yerleşmesinden sonra tanıştığı M. Seyda'nın baldızı Zuhal Tekkanat'la 1967 Ağustosunda İstanbul'da evlendi ve bu evlilikten 1969'da oğlu Memo Emrah dünyaya geldi. 1971'in sonlarında memurluğa dönerek İstanbul Hocapaşa Vergi Dairesi Kontrolörlüğü'nde göreve başladı; ertesi yıl Maliye Tetkik Kurulu üyesi olarak Ankara'ya gitti. 1973'te Zuhal Tekkanat'tan ayrıldı ve 1975 başında Güngör Demiray ile evlendiyse de aynı yılın sonunda ayrıldı. 1975'te İstanbul Darphane ve Damga Matbaası Genel Müdürlüğü'ne atandı. Aynı yılın eylül ayında Darphane'deki görevinden ayrılarak yine Ankara'ya, Maliye Tetkik Kurulu'na döndü; Kültür Bakanlığı'nın 9 kişilik Kültür Kurulu'na seçildi (20 Eylül 1976-18 Mayıs 1978). 1977'de Ankara'da çıkan *Türkiye Yazıları*'nın kısa bir süre (3 sayı) yayın yönetmenliğinde bulundu; bu derginin renkli sayfalarında yer alan yazılarla, "Adamlar Adamlar" başlıklı imzasız yazıların ilk ikisi ona aittir. Son olarak *Oluşum*'u yönetti (Haziran 1977-1980). Bu yıllarda yine eski eşi Zuhal Tekkanat'la birlikte oldu; yaklaşık dört yıl sonra, bu kez "bayan en nihayet" dediği Birsen Sağnak'la birlikte yaşadı. 1978'de yeniden maliye müfettişliğine döndü; *Maliye Bülteni* adlı dergiyi *Maliye Dergisi*'ne dönüştürüp canlılık kazandırdı. 1982'de emekliye ayrıldıktan sonra bir süre *Meydan-Larousse* (ek II) ve *ANSA Omnis* an-

siklopedilerinde çalıştı; Ortadoğu İktisat Bankası'nda yönetim kurulu üyeliği yaptı (1983). İstanbul'da Kulaksız Mezarlığı'nda toprağa verilen Cemal Süreya'nın adı Kadıköy'de oturduğu sokağa verildi ve adına *2000'e Doğru* dergisi tarafından bir de şiir ödülü kondu.

Cemal Süreya'nın edebiyata eğilimi, çocukluğunda okuduğu Hazreti Ali cenkleri ve Köroğlu öyküleri, "1001 Roman" ve "Yavrutürk" gibi tefrikalarla başladı. Daha sonra bunların yerini aşk ve serüven romanları aldı. Ancak onun yaşamında okudukları kadar, henüz beş yaşında ve Erzincan'dayken tanıştığı sinemanın büyük etkisi vardır. İlkokul yıllarında duvar gazeteleri çıkaran Cemal Süreya yatılı okuduğu ortaokul yıllarında, tarih romanları yazarı M. Sami Karayel'in eski eşi ve edebiyat öğretmeni Nimet Kolçak ile Fransızca öğretmeni Abdullah Bahri'den etkilendi. Bilecik'te okul dışı zamanını halkevi kitaplığında geçirdi; bu yıllarda okuduğu polisiyeler ve tarihsel romanlar yerini *Paris Esrarı* ve nihayet Dostoyevski'ye bıraktı; özellikle Dostoyevski'de kendi yaşamından izler bulmuştur. Yaz aylarında şantiye çadırları bekleyen, koza fabrikasında çocuk işçilerle birlikte çalışan Cemal Süreya, Haydarpaşa Lisesi'nde edebiyat öğretmeni olan M. B. Yazar'dan eski yazı, Ali Oksal'dan da aruzu öğrendi ve ilk şiirlerini aruzla yazdı. Lisenin son sınıfındayken A. M. Dıranas'ın şiiriyle tanıştı ve "Kar" şiiri onu adeta büyüledi. Bu yönelişte, Ş. Hulusi'nin eski eşi, edebiyat öğretmeni Melahat Babacan'ın rolü büyüktür.

İlk şiiri ("Şarkısı Beyaz") *Mülkiye Fikir ve Sanat Dergisi*'nde 8 Ocak 1953'te çıktı. Bu dergi dışında, İskender Fikret'in yayımladığı *XX. Asır*, *Yeditepe*, *Evrim*, *Kaynak*, *Şiir Sanatı*, *Yenilik*, *Şimdilik* ve özellikle *Pazar Postası* dergilerinde şiirleri yayımlanan Süreya, başta M. C. Anday olmak üzere, birçok ünlü şairin dikkatini çekmeyi başardı. *Pazar Postası*'nda Osman Mazlum adıyla şiir eleştirileri yazdı; bu yazılarını *Vatan*'da (1957-59), *Türk Dili* (1963), *Su*, *Yeni İnsan*, *Dönem*, *Yapraklar* ve *Yeni Dergi*'de sürdürdü. 1957-58 yıllarında N. F. Kısakürek'in *Büyük Doğu* dergisine de birkaç yazı verdi;

Mülkiye'den arkadaşı olan S. Karakoç'un ünlü "Mona Rosa" adlı şiirinin desenlerini çizdi. Başta *Papirüs* olmak üzere çeşitli dergi ve gazetelerde göründü: *Politika* (1976), *Yeni Ulus*, *Aydınlık* (1980) ve *Hürgün* gazeteleriyle *Köken*, *Soyut*, *Maliye Dergisi* (1972), *2000'e Doğru*, *Saçak* (kültür-sanat bölümünü de bir süre yönetti), *Maliye Yazıları*, *Yusufçuk*, *Milliyet Sanat*, *Gösteri*, *Şiir Atı*, *Gergedan*, *Argos*, *Çocukça*, *Gökyüzü*, *Yazko Edebiyat*, *Yazko Somut*, *Bravo*, *Cönk*, *Gözde Kadın*, *Yeni Yapraklar*, *Beyaz Perde*, *Sivas Su* gibi birçok dergide kültür ve sanat konularında yazılar yayımladı.

Daha çok *Pazar Postası*'nda yayımladığı yazıları ve ilk kitabı *Üvercinka* ile İkinci Yeni şiirinin öncülerinden oldu. Yeni bir imge düzeni ve söyleyiş biçimiyle İkinci Yeni şiirinin karanlığını giderdiği, şaşırtıcı eğretilemeler ve gerçeküstü imgelerle yeni bir şiir estetiği oluşturduğu kabul edildi. Bu şiirlerinde, cinsel aşkı yalnızlık ve umutsuzluktan kurtulmanın bir yolu olarak gördü. İkinci Yeni şiirinin en yetkin örneklerinden biri olarak kabul edilen *Üvercinka*'da, Garip akımına karşı dursa da ondan gelen dil ve kültür değerlerini farklı bir duyarlık alanı yaratarak kullandığı söylenebilir. Hatta bu kitaptaki şiirlerin, A. İlhan şiirinin duygusallığıyla Garipçilerin zekâya dayalı şaşırtmacasından oluşan bir denge içinde oluştuğu dikkati çeker. "Üvercinka" adı, "güvercin kanadı" tamlamasının başından bir harf, sonundan da iki hecenin atılmasıyla ortaya çıkmıştır. Anadolu coğrafyasına açılan şiirlerinden oluşan *Göçebe*'de erotizm ve aşk temalarıyla birlikte toplum, tarih ve kültür öğelerini biçim, ses ve imgeye ağırlık vererek işledi. Cemal Süreya'nın şiirlerinde aşk isyanla bütünleşir; ona göre şiir, "kurulu düzene karşı"dır, "anayasa"ya aykırıdır ve tabiatın ahlakı kovduğu yerde ortaya çıkar. Ancak şiirin ideolojiye indirgenmesine de karşıdır; şiiri, şairin fikir eğiliminin değil, kişiliğinin belirleyeceğine inanır, şiirin "insan töresi, insanın kendisi" olmasını ister. Şiirleri Doğu ile Batı'nın bir uzlaşısı değil, çelişkisidir. Şiiri, "dramım, açmazım, kurtuluşum, batağım, sevgilim, gözaltım ve kendi kendimi hiçlemeyi bilişim" ya da "Gü-

neşten yırtılan caz, kavaldan akan gökyüzü" gibi ifadelerle tanımlar.

Dil anlayışını ise "Türkçe'den bir kıl kopar; içinde güneşler, dünyalar, ırmaklar vardır. Ama Türkçe'den koparacaksın" sözleriyle ifade eder. Birçok konuyu günlük hayattan çıkarırken dile plastik biçimler verir; sözcüklerin çağrışım güçlerinden yararlanır. Dile egemenliği ve keskin zekâsıyla şiirlerinde sınırsız bir imgelem yaratır. Özgürlüğe düşkünlük ve kendine güven onu lirizme; sıkıntı ve bunalım trajediye; bir şeyi aşağılanmaktan kurtarma ve işi şakaya vurma ise humora yöneltir. Onda duygusallıkla alay, utançla cüret iç içe geçmiş gibidir. Şiirlerinde görülen lirizmle ironinin iç içe geçmişliğinin yanı sıra, özellikle düzyazılarında resimle şiir arasındaki bağıntı üzerinde de durur. *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'den itibaren "şiirin kendine özgü anlatım gücü, kelimenin tınısıyla çağrışım gücüne indirgenir." *Beni Öp Sonra Doğur Beni* adlı yapıtının yayımından altı ay önce şöyle demiştir: "Erotik bir şiirdir benimki. Sanırım en belirgin özelliği budur. Dipte tarih içinde uygarlık ve varolma sorunu tartışılır." Ondaki her imge bu çağrışımlar aracılığıyla eski örneklerle alışveriş halindedir. Bu tarihsel bakış açısıyla yaşam, aşk, kent, uygarlık gibi konuları divan ve halk şiiri geleneklerinden de yararlanarak ele alan Cemal Süreya'nın, gelenekten yenilik yaratırken şiirin konu ve biçim alanını zenginleştirerek Türk şiirine yeni bir söyleyiş gücü getirdiği söylenebilir. M. C. Anday, O. Rifat, İ. Berk, T. Uyar, S. Karakoç ve A. İlhan ile Fransız şairler G. Apollinaire, M. Jacob, P. Eluard ve J. Prévert beğendiği ve etkilendiği şairlerdir. Ama onun asıl kaynakları, Türk şiir geleneği, kutsal kitaplar, mitoloji, destanlar, tarih ve coğrafyadır.

Şiirlerini topladığı *Sevda Sözleri*'nden sonra aynı tarihte (1988) iki kitap birden çıkardı. Bunlardan *Sıcak Nal*, şiir çizgisinin doğal uzantısı olarak kabul edilirken *Güz Bitigi*'de yeni bir deneye girdiği ve "her biri tohum kapsülleri gibi patlayan sıkı şiir birikimlerinden oluşan tek bir yapı" kurduğu belirtildi. Türkiye'de folklorun köylülükle eşanlama geldiği bir dönemde "Folklor Şiire Düşman" başlıklı

ünlü yazısıyla yeni bir tartışma yaratan Süreya, eleştiri ve denemeleriyle edebiyat dünyasını etkiledi. Bu tür yazılarından bir bölümünü *Şapkam Dolu Çiçekle* ve *Günübirlik* adlı kitaplarında topladı. *Milliyet Sanat* ve *Gösteri* dergilerinde yayımladığı günlüklerinde anı, deneme ve eleştiri türlerini birlikte geliştirdiği görülür. Türk edebiyatının en güzel aşk mektuplarından olan *On Üç Günün Mektupları*, 12-24 Temmuz 1972 tarihleri arasında, bir ameliyat için hastaneye yatan eşi Zuhal Tekkanat'a yazılmıştır. *2000'e Doğru* dergisinde Ocak 1987'den itibaren "İzdüşümler" başlığı altında birçok ünlüyü bilinmeyen yönleriyle ele aldığı yazıları ölümünden sonra *99 Yüz* adıyla kitaplaştı. F. Perinçek ve N. Duruel tarafından hazırlanan, şairin yaşamı ve sanatını konu alan biyografik bir inceleme kitabı vardır: *Cemal Süreya: Şairin Hayatı Şiire Dahil* (1995).

Ödül: *Üvercinka* ile 1958 Yeditepe Şiir Armağanı (Arif Damar ile [*İstanbul Bulutu*] paylaştı); *Göçebe* ile 1966 TDK Şiir Ödülü; *Sıcak Nal* ve *Güz Bitigi* ile 1988 Behçet Necatigil Şiir Ödülü.

Yapıtları: Şiir: *Üvercinka*, İst.: Yeditepe, 1958; *Göçebe*, İst.: De, 1965; *Beni Öp Sonra Doğur Beni*, İst.: E, 1973; *Sevda Sözleri* (*Uçurumda Açan* ile birlikte toplu şiirleri), İst.: Can, 1984; *Güz Bitigi*, İst.: Dönemli, 1988; *Sıcak Nal*, İst.: Dönemli, 1988; *Sevda Sözleri*, (toplu şiirleri) İst.: Can, 1990 (dergilerde ve mektuplarda kalan şiirlerle birlikte yb *Sevda Sözleri*, İst.: Yapı Kredi, 1995).

Deneme-Eleştiri: *Şapkam Dolu Çiçekle*, İst.: Ada, 1976; *Günübirlik*, İst.: Adam, 1982 (yb *Uzat Saçlarını Frigya*, İst.: Yön, 1992); *99 Yüz / İzdüşümler-Söz Senaryoları*, İst.: Kaynak, 1991; *Folklor Şiire Düşman*, İst.: Can, 1992; *Aydınlık Yazıları / Paçal*, İst.: Kaynak, 1992; *Oluşum'da Cemal Süreya*, İst.: Kaynak, 1992; *Papirüs'ten Başyazılar*, İst.: Cem, 1992; *Toplu Yazılar I (Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar)*, İst.: Yapı Kredi, 2000.

Günce: *999 Gün/Üstü Kalsın*, İst.: Broy, 1991 (genişletilmiş yb *Günler*, İst.: Yapı Kredi, 1996).

Mektup: *On Üç Günün Mektupları*, (haz. Zuhal Tekkanat) İst.: Can, 1990 (genişletilmiş yb İst.: Yapı Kredi, 2000).

Çocuk Kitabı: *Aritmetik İyi Kuşlar Pekiyi*, (haz. N. Güngör) İst.: Broy, 1993.

Söyleşi: *"Güvercin Curnatası"*, (haz. N. Duruel) İst.: Yapı Kredi, 1997.

Derleme: *Mülkiyeli Şairler*, İst.: Ekin B., 1966; *100 Aşk Şiiri*, İst.: Gerçek, 1967.

Diğer: *Cemal Süreya Arşivi*, (haz. F. Perinçek) İst.: Kaynak, 1991.

Çeviri: *Gelinlik Kız* (E. İonescu), İst.: De, 1964; *Küçük Prens* (A. de S. Exupéry; R. Tomris [Tomris Uyar] ile), Ank.: Bilgi, 1965; *Bir Aşk Kırgınının Şarkısı* (Apollinaire; R. Tomris ile), İst.: De, 1965; *Günümüz Sağcı Fikirleri* (S. de Beauvoir), İst.: Dönem, 1966; *Sade'ı Yakmalı mı?* (S. de Beauvoir), İst.: Fahir Onger, 1966; *Amerika Birleşmemiş Devletleri* (V. Pozner), İst.: Gerçek, 1967; *Aşkın Suçları* (M. de Sade), İst.: Fahir Onger, 1967; *Palto* (N. V. Gogol'den oyunlaştıran J. Cosmos), İst.: Varlık, 1968; *Gök Cephesi* (N. Dinh-Thi), İst.: Cem, 1968; *32 Saat Özgürlük* (G. Hernadi), İst.: Habora, 1968; *Milli Kurtuluş Cephesi* (D. Bravo), İst.: Ant, 1969; *Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması* (V. I. Lenin), Ank.: Sol, 1969; *Dine Karşı Düşüncenin Tarihi* (A. Bayet), İst.: Varlık, 1970; *Büyük Ahlak Doktrinleri* (F. Grégoire), İst.: Varlık, 1971; *Vadideki Zambak* (Balzac), İst.: Altın Kitaplar, 1971 (3. bas.); *Gönül ki Yetişmekte* (G. Flaubert), 1971; *Goriot Baba* (Balzac), İst.: Altın Kitaplar, 1974; *Meyhane* (E. Zola), İst.: Altın Kitaplar, 1974 (2. bas.); *Çin Uyanınca* (A. Peyrefitte; G. Demiray ile), İst.: E, 1975; *Venezuella Makiliklerinde Douglas Bravo Konuşuyor*, İst.: 1976; *Mutluluk Getiren Seks*, İst.: Seçme Kitaplar, 1976; *Emeğin ve Emekçilerin Tarihi* (P. Brizon), Ank.: Onur, 1977; *Faşizmin Analizi* (M. A. Macciocchi), İst.: Payel, 1977; *Kırmızı Balon* (A. Lamorisse), İst.: Cem, 1980 (3. bas.); *Yarını Bilen Adam Nostradamus* (J. C. de Fontbrune; Birsen Sağnak imzasıyla), 1982; *Bir Tanem* (F. Marceau), İst.: Gendaş,

1991 (2. bas.); *Yürek ki Paramparça*, (çeviri şiirler, der. E. Canberk) İst.: Yapı Kredi, 1995; *Sosyoloji Tarihi* (Bouthoul), İst.: İletişim, 1995 (2. bas.); *Madam Bovary* (G. Flaubert); *Sefiller* (V. Hugo); *Nekrassov* (J. P. Sartre); *Kürtler* (B. Nikitin); *Eski Evler Eski İnsanlar* (S. Duhani); *İhtilalin Özü* (Mao Zedung); *Yeşil Papa* (Asturias).

Kaynaklar: *BF* (4 Haziran 1999, eşi Zuhal Tekkanat tarafından); Necatigil, *İsimler*, 102; Çankaya, VI, 3590-92; C. Süreya (haz.), *Mülkiyeli Şairler*, İst., 1966, s. 73-76; *Sinan Yıllığı 1973*, İst., 1973; Karaalioğlu, 134-135; Kurdakul, *Sözlük*, 168-169; Özkırımlı, *TEA*, I, 274-275; "Cemal Süreya Özel Sayısı", *Yusufçuk*, Mart 1980; E. Ercan, "Cemal Süreya ile Röportaj", *Düşün*, Ocak 1986; İ. Özel-M. Kutlu, "Seber, Cemal Süreya", *TDEA*, VII, 474-476; Ö. İnce; "Ve Şiirin Gişesinde Oturan Şair", *Gösteri*, Şubat 1990; H. İ. Bahar; "Şiirin Acı Gülümseyişi", *Cumhuriyet Kitap*, S. 16 (1 Haziran 1990), s. 11; E. Ayhan, "Şiirin Kâhyası Çoktur", *Cumhuriyet Kitap*, S. 21 (13 Temmuz 1990), s. 19; M. Buyrukçu, "Cemal Süreya ile Son Gün", *Gösteri*, Şubat 1990; *Çağdaş Türk Dili*, "Cemal Süreya Özel Sayısı", Nisan 1990; O. Kâhyaoğlu, "Cemal Süreya'nın Şiir ve Yazın Dünyasına Kısa Bir Bakış", *Birikim*, Nisan 1990; *Maliye Yazıları*, (Cemal Süreya Özel Bölümü) S. 22 (Ocak-Şubat 1990), s. 61-99; *Gösteri*, (Cemal Süreya Eki) Şubat 1990; N. Güngör, "Cemal Süreya'nın Öğrencilik Yılları" *Gösteri*, Aralık 1991; Cemal Süreya, *Folklor Şiire Düşman*, İst., 1992, s. 74; E. Ayhan; *Şiirin Bir Altın Çağı*, İst., 1993; *Aritmetik İyi Kuşlar Pekiyi*, (haz. N. Güngör) İst., 1993; F. Perinçek-N. Duruel, *Cemal Süreya: Şairin Hayatı Şiire Dahil*, İst., 1995; G. Akın, *Şiir Üzerine Notlar*, İst., 1996, s. 97-100; S. Sezer, "Yaşamın Alev Halinin Anlatıcısı Cemal Süreya", *Cumhuriyet Kitap*, S. 313 (15 Şubat 1996); E. Temelkuran, "Hep Sürgün Bir Çocuk", *aynı yerde*; M. Buyrukçu, "Şairin Hayatı Şiire Dahil", *aynı yerde*; M. Uyguner, "Cemal Süreya İçin", *Cumhuriyet Kitap*, S. 314 (22 Şubat 1996); *"Güvercin Curnatası"*, (Cemal Süreya ile konuş-

malar; haz. N. Duruel) İst., 1997; A. Özkırımlı, *O Güzel İnsanlar*, İst., 1998, s. 178-180.

Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, YKY

Yazıların Yer Aldığı Kitaplar

Şapkam Dolu Çiçekle *ve Şiir Üzerine Yazılar: Toplu Yazılar I* (2014, YKY)

Dize • 38 • Nâzım Hikmet • 42 • Kendini Çevirten Şiir • 98 • Ziya Osman Saba • 113 • Orhan Veli'nin Yanlışı • 114 • Can Yücel'in Şiirinde İroni • 139 • Turgut Uyar'ın Girişimi • 145 • Folklor Şiire Düşman • 192 • Şiir Anayasaya Aykırıdır • 275 • Şiirin Birimi Sözcüklerdir • 352 • Üzgünüm Leyla • 355 • Liseli Şairler • 377 • "Ya Onlardan Biri Daha İyiyse?.." • 391 • 3 Yahya Kemal • 400 • Önceki Kuşakta İkinci Yeni Etkisi • 418

"Günübirlik"ler: Toplu Yazılar II (1. basım: 2005, YKY)

Ataç ve Nâzım Hikmet • 61 • Kan • 83 • Cenk Kitapları • 112 • İç Monolog ve Bilinç Akımı • 131 • Çeviri, Çevirmen • 181 • Tanpınar'ın Şiiri • 205 • Deneme • 240 • Edebiyatın Yeraltı Haritası • 267 • Kitap • 269 • Eleştirmenin Kaderi • 276 • Garip'çilerin İlk Şiirleri • 306 • Liselerde Edebiyat Dersleri • 353 • Türkçe Bilenin İşi Rast Gider • 428 • Ölüleri Seviyorlar • 431 • Sekizinci Sanat • 466

99 Yüz / İzdüşümler – Söz Senaryosu (1. basım: 2004, YKY)

Sait Maden • 186

Cemal Süreya (Cemalettin Seber; 1931, Erzincan - 9 Ocak 1990, İstanbul) 1954'te Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Maliye ve İktisat Bölümü'nü bitirdi. Maliye Bakanlığı'nda müfettiş yardımcılığı ve müfettişlik görevlerinde bulundu; 1965'te ayrıldığı müfettişlik görevine 1971'de yeniden döndü; 1982'de müşavir maliye müfettişliğinden emekli oldu. Ağustos 1960'ta başladığı ve yalnızca dört sayı çıkarabildiği *Papirüs* dergisini, Haziran 1966-Mayıs 1970 arası 47, 1980-81 arası iki sayı daha çıkardı. 1978'de Kültür Bakanlığı'nda Kültür Yayınları Danışma Kurulu üyesi olarak da görev yapan Cemal Süreya, emekli olduktan sonra yayınevlerinde danışman ve ansiklopedilerde redaktör olarak çalıştı. Birçok dergide yazıları ve şiirleri yayımlandı; ayrıca *Oluşum*, *Türkiye Yazıları*, *Maliye Yazıları* dergileri ile *Saçak* dergisinin kültür-sanat bölümünü bir süre yönetti. *Politika*, *Aydınlık*, *Yeni Ulus* ve *Yazko Somut* gazeteleri ile *2000'e Doğru* dergisinde köşe yazıları yazdı.
İkinci Yeni hareketinin önde gelen şair ve kuramcılarından sayılan Cemal Süreya'nın ilk şiiri "Şarkısı-beyaz", Ocak 1953'te *Mülkiye* dergisinde yayımlanmıştı. Ölümünden sonra adına bir şiir ödülü kondu. Feyza Perinçek ve Nursel Duruel, şair üzerine bir biyografik inceleme hazırladılar: *Cemal Süreya / Şairin Hayatı Şiire Dahil* (1995). 1997 yılında da *Cemal Süreya Arşivi* yayımlandı.

Kitapları:
Şiir: *Üvercinka* (1958; Yeditepe Şiir Armağanı), *Göçebe* (1965; 1966 TDK Şiir Ödülü), *Beni Öp Sonra Doğur Beni* (1973), *Sevda Sözleri* (*Uçurumda Açan* ile birlikte toplu şiirleri: 1984), *Sıcak Nal* ve *Güz Bitigi* (1988; Behçet Necatigil Şiir Ödülü), *Sevda Sözleri* (bütün şiirleri: 1990, ö.s; YKY 1995), *Üstü Kalsın* (seçme şiirler,

2008). **Düzyazı:** *Şapkam Dolu Çiçekle* (1976; genişletilmiş basım: *Toplu Yazılar I: Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar*, YKY 2000), *Günübirlik* (1982; *Uzat Saçlarını Frigya* adıyla: 1992; genişletilmiş basım: *Toplu Yazılar II: "Günübirlik"ler*, YKY 2005), *On Üç Günün Mektupları* (1990, ö.s.; YKY 1998), *99 Yüz* (1991; YKY 2004), *999. Gün / Üstü Kalsın* (1991; genişletilmiş basım: *Günler*, YKY 1996), Papirüs*'ten Başyazılar* (1991), *Folklor Şiire Düşman* (1992), Aydınlık *Yazıları / Paçal* (1992), Oluşum*'da Cemal Süreya* (1992), *Güvercin Curnatası* (konuşmalar ve soruşturma yanıtları: haz. Nursel Duruel, YKY 1997; genişletilmiş basım: 2002), *Türkçe Bilenin İşi Rast Gider* (seçme denemeler, 2014).
Cemal Süreya iki antoloji (*Mülkiyeli Şairler* ve *100 Aşk Şiiri*) hazırladı; Simone de Beauvoir'dan *Sade'ı Yakmalı mı?* (1966; YKY 1997), Gustave Flaubert'den *Gönül ki Yetişmekte (Duygusal Eğitim)* ve Antoine de Saint-Exupéry'den *Küçük Prens* (Tomris Uyar'la birlikte) başta olmak üzere, pek çok çeviri yaptı. Çeviri şiirleri (*Yürek ki Paramparça*, haz. Eray Canberk, YKY 1995) ve *Çocukça* dergisi için yazdığı yazılar (*Aritmetik İyi Kuşlar Pekiyi*, haz. Necati Güngör, 1993; YKY 1996) derlendi.

Cemal Süreya'nın
YKY'deki kitapları:
Sevda Sözleri (*bütün şiirleri, 1995*)
Yürek ki Paramparça (*çeviri şiirler, 1995*)
Günler (*günlük, 1996*)
Güvercin Curnatası (*konuşmalar ve soruşturma yanıtları, 1997*)
On Üç Günün Mektupları (*mektup, 1998*)
Toplu Yazılar I:
Şapkam Dolu Çiçekle ve Şiir Üzerine Yazılar (*2000*)
99 Yüz (*2004*)
Toplu Yazılar II:
"Günübirlik"ler (*2005*)
Üvercinka (*2014*)
Bir Kırlangıcın Daha Var - Seçme Şiirler (*2014*)
Papirüs'ten Başyazılar (*2015*)
Doğan Kardeş
Aritmetik İyi Kuşlar Pekiyi (*çocuk yazıları, 1996*)
Üstü Kalsın - Seçme Şiirler (*2008*)
Türkçe Bilenin İşi Rast Gider - Seçme Denemeler (*2014*)